TURLETTI

DIRITTI D'AUTORE

1907

Avv. Proc. **MICHELE TURLETTI**
Via Garibaldi, 18 — Torino

I Diritti d'Autore e le Riproduzioni

per mezzo di Strumenti musicali meccanici

APPUNTI E COMMENTI

IN OCCASIONE DI ALCUNE RECENTI SENTENZE

UNIONE
TIPOGRAFICO-EDITRICE TORINESE
TORINO, Corso Raffaello, 28
1907

Avv. Proc. MICHELE TURLETTI
Via Garibaldi, 18 — Torino

I DIRITTI D'AUTORE

E LE RIPRODUZIONI

PER MEZZO DI

STRUMENTI MUSICALI MECCANICI

APPUNTI E COMMENTI

in occasione di alcune recenti sentenze

UNIONE
TIPOGRAFICO-EDITRICE TORINESE
TORINO, Corso Raffaello, 28
1907

I DIRITTI D'AUTORE E LE RIPRODUZIONI

PER MEZZO

DI STRUMENTI MUSICALI MECCANICI

1. — La questione, se la riproduzione con strumenti musicali meccanici di arie e pezzi di musica tolti al dominio privato e la loro esecuzione in pubblico senza il consenso dell'autore costituissero o meno infrazioni dei diritti d'autori, è stata lungamente dibattuta e variamente risolta dalla giurisprudenza dei diversi Paesi, in senso più spiccatamente favorevole agli autori in Italia ed in Germania, ed or favorevole or contrario in altri Paesi quali la Francia ed il Belgio.

Detta questione non aveva, sino a pochi anni or sono, grande importanza pratica, perchè gli strumenti musicali atti a riprodurre meccanicamente arie di musica si riducevano quasi unicamente alle scatolette di musica, agli organetti di Barberia ed ai fastidiosi piani a cilindro — strumenti tutti che non potevano riprodurre se non quel piccolo numero di sei o sette brani musicali consentito dalla disposizione delle punte metalliche intorno al tamburo girevole dello strumento sì che, spostando quello, possano produrre i suoni senza confondere tra loro le melodie dei vari pezzi. — Gli autori non potevano allora risentire alcun danno od un danno minimo per siffatte riproduzioni ed esecuzioni delle loro composizioni, e ben pochi si peritarono ad invocare l'intervento del magistrato per stabilire se il loro diritto fosse stato violato e se spettasse quindi loro una ragione di danni.

Ma in questi ultimi tempi le cose mutarono assai: agli innocui organetti succedettero macchine ben più perfezionate; l'industria tedesca specialmente, compiendo dei progressi insperati, sparse per tutto il mondo degli apparecchi atti a riprodurre non più corte e semplici arie o melodie, ma lunghi e complicati brani d'opere, sinfonie, ballabili ecc. ecc., e ad ottenerne un'esecuzione non fastidiosa e incompleta, ma piacevole e perfetta quale potrebbe esser data da un vero e proprio artista (citiamo le pianole e i piani automatici). Si aggiunsero in seguito apparecchi riproducenti i suoni di più d'uno strumento, e fino quelli di una piccola banda od orchestra (ad esempio i famosi organi del Gavioli di Parigi); seguirono le macchine parlanti, fonografi, grammofoni ecc., dai quali vien riprodotta la viva voce dello strumento originale o dell'artista, per giungere infine a quello che può sembrare, ed è finora, il massimo della perfezione nel genere, ossia la riproduzione simultanea della voce e della scena, del canto e della azione, mediante il grammofono combinato col cinematografo.

A questo punto, ed anzi prima assai di giungere a questo punto, gli Autori cominciarono ad impensierirsi nel vedere le loro opere, il frutto del loro lavoro e del loro ingegno, passare nelle mani altrui, girare per il mondo, far concorrenza, talvolta vittoriosa, per mezzo di questi strumenti alle pubblicazioni, riproduzioni ed esecuzioni originali; e tutto ciò senza che ad essi non solo non pervenisse alcun compenso od indennizzo per lo sfruttamento della loro opera, ma senza che i riproduttori si curassero di informare l'interessato prima di addivenire a siffatte spogliazioni.

Ed allora pensarono gli autori che era tempo di muoversi se non volevano che un abuso a lungo tollerato si trasformasse in diritto a loro danno, ed invocarono l'intervento del magistrato perchè giudicasse se, basandosi sulla nostra legge e sui trattati internazionali, la riproduzione e l'esecuzione pubblica a mezzo di strumenti meccanici costituisse una violazione dei loro diritti.

Si formò così una speciale giurisprudenza su questa materia, giurisprudenza, finora costante nel Regno e tuttora incerta altrove, che accenna a farsi ogni giorno più ricca colle frequenti questioni che vanno da qualche tempo in qua proponendosi dinnanzi al magistrato sia in sede civile che in sede penale.

Citeremo in seguito alcune delle più recenti sentenze; dobbiamo però e prima di tutto vedere che cosa dica la nostra legge in proposito, che cosa si sia stipulato colle altre Nazioni, quali siano i pareri dei più illustri cultori della materia dei diritti dell'autore, e quale possa attualmente ritenersi in Italia il principio di diritto in vigore.

2\. — Tanto le leggi protettrici delle opere dell'ingegno vigenti negli antichi Stati Italiani, che la prima legge nazionale del 1865 sono affatto mute sulla questione che ci interessa. — Esse si accontentavano di proibire la riproduzione e l'esecuzione, fatte in qualsiasi modo, delle opere altrui senza il consenso dell'autore; e a nessuno venne in mente che la disposizione di legge potesse ritenersi insufficiente e dar luogo a controversie, tanto più che, come s'è visto, le scatole di musica e gli organetti non avevano allora tale importanza e tale diffusione da dare ombra agli autori. Ma ben tosto la questione doveva sorgere da sè, senza che nessun autore si fosse curato di sollecitare la pronuncia del magistrato o di altra autorità: ed ecco come.

È noto che la Svizzera e più specialmente quella occidentale, trae grande profitto per il commercio e per l'esportazione dalla industria delle scatolette di musica (boîtes à musique) e dagli organetti di Barberia: talchè in quella Confederazione, secondo la legge allora in vigore (ed anche ora, sotto l'attuale) era espressamente dichiarato non costituire violazione del diritto d'autore la riproduzione di composizioni musicali con iscatole armoniche o altri simili strumenti.

Si doveva allora, tra il 1865 ed il 1870, addivenire fra l'Italia e la Repubblica in parola alla stipulazione di una convenzione per la tutela reciproca dei diritti d'autore: e la Svizzera, che non voleva essere menomamente danneggiata nella sua fiorente industria, pretese che nel Trattato da concludere venisse inserita speciale clausola permettente la riproduzione sulle scatole di musica. — Nel dubbio se tale concessione per parte nostra venisse a trovarsi in opposizione alla legge vigente, il Ministero interpellò in proposito il comm. Scialoja, illustre giureconsulto, già Relatore pel progetto di legge del 1865; ed ecco la risposta che questi credette di dare con sua lettera 22 ottobre 1865 diretta a S. E. il Ministro d'Agricoltura, Ind. e Commercio:

«..... Veramente a me pare che si possa ragionevolmente sostenere che codeste scatole musicali sono istrumenti, cioè prodotti meccanici *atti ad eseguire una o più arie*, ma non sieno una riproduzione del componimento musicale nè come *scritto* di musica nè come *esecuzione* teatrale o spettacolosa di un'opera di musica.

« Siccome a nessuno è vietato di eseguire sul pianoforte un aria del *Barbiere di Siviglia* mediante i tasti, i pedali e gli altri ordigni di quello strumento mossi dalle mani e dai piedi del suonatore; così pare che non debba ragionevolmente vietarsi di ese-

guirla mediante uno strumento, che anch'esso dev'essere direttamente o indirettamente adoperato da chi lo suona e che eseguе una o più arie, sol perchè invece di tasti, come nel piano, da poter essere mossi e toccati in cento modi diversi, hanno un cilindro su cui sono predisposte delle punte che toccano in un modo determinato un oggetto sonoro, sia pettine, sia cordiera, ecc.

« La differenza nel meccanismo de' due strumenti è *un fatto industriale*, il quale a parer mio non deve mutare la ragione del decidere ne' due casi.

« In somma il disporre secondo certi calcoli e in una determinata forma intorno ad un cilindro molte punte d'acciajo, che toccando un meccanismo sonoro, dànno per risultato una serie di suoni in cui si riconosce l'aria del *Barbiere*, non mi pare che sia la cosa medesima che riprodurre quell'aria incidendo, stampando, litografando, o altrimenti moltiplicando *le copie della carta musicale* in cui è scritta; ovvero *eseguire in forma di spettacolo pubblico* quello squarcio dell'opera intitolata il *Barbiere;* nè pare che il suono della scatola o dell'organetto sia in casa, sia per istrada possa considerarsi come *spaccio dell'opera* musicale riprodotta. Le quali tre cose sono vietate dalla legge.

« Dacchè dunque io reputo che ben disaminando questa materia, si possa riguardare come non compresa nelle disposizioni degli art. 1, 2 e seguenti della legge del 25 giugno, Ella intenderà di leggieri come io avvisi favorevolmente intorno alla inserzione della proposta clausola nel trattato Italo-Elvetico.

« Soltanto mi permetterei raccomandarle che codesta clausola, la quale io non so in quale articolo della Convenzione cadrebbe, sia collocata in modo che non apparisca contenere una concessione eccezionale fatta alla Svizzera, e che conservi per la sua collocazione quel valore puramente dichiarativo che ha per chiunque la legge staccata dal contesto degli altri articoli. Dico questo perchè altrimenti se ne indurrebbe potere i soli Svizzeri vendere in Italia le loro scatole e i loro organi, ed esserne esclusi gli Italiani, contro i quali starebbe la legge interpretata restrittivamente dalla convenzione. Insomma io desidero che la proposta clausola abbia il valore di chiamare, dirimpetto alla Svizzera, la intelligenza della legge. A questo modo la votazione del trattato (se mai è tra quelli che dev'essere sancito dal parlamento) ovvero la sua sanzione reale, gioveranno anche a' costruttori nazionali di quelle macchinette musicali. » (1)

(1) Dal giornale *I diritti d'Autore:* 1870, n. 7, P. II, p. 9.

Sull' appoggio del parere favorevole di un uomo così competente, ogni dubbio disparve allora, e la clausola desiderata dalla Svizzera passò nel trattato del 5 maggio 1869 sotto la seguente forma: « art. 4. — Le stipulazioni dell'art. 1° *(cioè l'identità della protezione nei due Paesi degli autori dell'uno o dell'altro Stato)* si applicheranno alla esecuzione o rappresentazione delle opere drammatiche o musicali pubblicate, eseguite o rappresentate per la prima volta in Svizzera, dopo la messa in vigore della presente convenzione; al contrario esse non si applicheranno alla riproduzione delle arie musicali per mezzo di scatole da musica o istrumenti analoghi: il che importa che la fabbricazione e la vendita di questi istrumenti non possono essere nei due paesi soggetti ad alcuna restrizione o riserva per effetto di questa convenzione, nè d'una legge su tale materia. »

Analoga clausola trovò luogo nel Trattato col Granducato di Baden del 1870.

3. — Il parere dello Scialoja, se per il momento acquietò gli animi, non potè in seguito, e col progredire degli studi sui diritti d'autore, sfuggire alle vive e meritate critiche dei più insigni cultori di questa materia, e, primo fra essi, dell'Amar. (1) Se lo Scialoja fosse vissuto un po' più tardi, e se gli si fosse proposta l'identica questione ora che gli strumenti musicali meccanici hanno raggiunto una perfezione quasi sbalorditiva, avrebbe certamente sentenziato in modo diverso.

E difatti, con buona pace dello Scialoja, pare a noi che il disporre intorno al cilindro di uno strumento certe punte d'acciaio in modo che facendolo ruotare ne esca l'aria del *Barbiere*, per stare al suo esempio, voglia precisamente dire riprodurre (se si vuole in modo un po' diverso dal normale) l'aria stessa del *Barbiere;* eseguire poi quell'aria mediante l'opera personale dell'Artista o quella meccanica dello strumento sia sempre dare una esecuzione di quell'aria: la legge non protegge solo la musica riprodotta colla stampa o l'esecuzione data dall'artista, bensì qualunque riproduzione od esecuzione, senza curarsi dei mezzi ordinari o speciali con cui queste vengono poste in essere.

Nello spirito della legge, « riprodurre » non vuol solo dire « produrre di nuovo » ma piuttosto « ripetere, fare una copia di ciò che fu prodotto. » — Tanto riproduce una statua colui che ne eseguisce una copia servendosi del marmo o del bronzo sì e come venne confezionato l'originale, quanto colui che ne ritrae

(1) V. Il giornale *I diritti d'Autore*: già citato - n. 75 pag. 149 e segg.

le sembianze con i colori sulla tela o con la fotografia — agli effetti della violazione dei diritti d'autore, intendiamoci. — Ricordiamo anzi d'aver letta una sentenza in cui dichiaravasi costituire violazione dei diritti d' autore la riproduzione di un gruppo statuario mediante quadri plastici viventi! Adunque il mezzo usato per compiere la riproduzione non può influire sulla liceità o illiceità di essa.

La musica segnata colle punte metalliche sul cilindro dell'organetto, o con fori sulle striscie di cartone dei piani melodici, o incisa sui dischi e cilindri dei grammofoni e fonografi è sì o no una ripetizione, una copia di altra musica stampata coi mezzi ordinari o manoscritta? La notazione così ottenuta corrisponde sì o no alla notazione coi segni usuali impressa sulla carta? Al certo che sì, ed allora la riproduzione dev' essere interdetta anche se compiuta con quei mezzi e sistemi speciali, se i riproduttori non si curarono di ottenere l'autorizzazione da chi di dovere.

La nostra legge (Testo Unico 19 settembre 1882), ripetendo quanto era scritto nelle precedenti disposizioni legislative già in vigore ai tempi dello Scialoja, dice all'art. 32 capoverso: « E' reo di contravvenzione chiunque riproduce *in qualsiasi modo* un'opera sulla quale dura ancora il diritto esclusivo di autore, o ne spaccia gli esemplari o le copie senza il consenso di colui al quale quel diritto appartiene, ecc. » Adunque, quali dubbi potevano sorgere di fronte ad una disposizione così precisa ed esplicitamente chiara? come poter formulare un giudizio simile?

4. — Gli è che secondo noi, lo Scialoja è partito da diversi concetti inesatti.

Disse lo Scialoja che, come non è vietato ad alcuno di eseguire un'aria con uno strumento normale, così non può vietarsi di eseguirla con uno strumento meccanico solo perchè all'opera personale dell'artista è sostituita quella del giratore della manovella, e perchè infine anche l' organetto, se esiste, dev' essere adoperato! Errato, erratissimo, diciamo noi; se è permessa l'esecuzione di un'aria privatamente ed in casa propria, ne è assolutamente vietata l'esecuzione pubblica, se non consentita dall' autore: avrà ben diritto, e nessuno glielo nega, il suonatore di organetto a far agire il suo strumento in casa propria, ma l'esecuzione pubblica dev' essergli interdetta come per ogni altra esecuzione musicale. Ognuno in casa propria può fare quello che gli aggrada: la legge in ciò non può intromettersi; essa protegge l'autore solo contro le spogliazioni che vengono fatte di fronte al

pubblico, come protegge chiunque solo di fronte e riguardo alla società. Se io fabbrico in casa mia dei biglietti falsi per mio divertimento e non li metto in circolazione, nessuno può dirmi nulla e non violo affatto la legge: la violazione avverrebbe solo quando questi biglietti uscissero di casa mia e fossero posti in circolazione, ossia solo quando la mia azione viene a ledere il diritto e gli interessi dei terzi.

Adunque la prima parte del ragionamento dello Scialoja non sta, perchè parte da un presupposto errato.

Dice poi lo Scialoja che non gli pare sia la medesima cosa il disporre le punte d'acciaio in modo da riprodurre i suoni di una data melodia, che riprodurre quella melodia coi mezzi grafici che consentono la moltiplicazione delle copie. — Abbiamo già visto più sopra che per noi la riproduzione sussiste qualunque sia il mezzo adoperato per compierla — non vogliamo quindi più ripeterci; — solo osserviamo che il fatto dell'unicità della copia ottenuta colle punte d'acciaio non le toglie meno il carattere di riproduzione che non la moltiplicità di quelle ottenute coi mezzi tipografici e litografici. Se io stampo una sola copia dell'*Aida* senza il permesso della Casa Ricordi, commetto tanto una contraffazione come se ne stampassi mille; nè la Casa Ricordi ha da sapere, per la tutela del suo diritto, se, dopo la stampa della unica copia, io abbia conservato le lastre o le abbia fuse togliendomi così la possibilità di farne altre: per essa è sufficiente che il suo diritto sia stato leso, poco importa agli effetti della violazione di legge se la lesione sia per mezzo di una o di mille copie: la moltiplicità degli esemplari contraffatti potrà servire di misura per il risarcimento del danno, ma la violazione del diritto c'è, anche col fatto unico ed isolato.

Prosegue lo Scialjoa dicendo che l'esecuzione data da un organetto non può equipararsi all'esecuzione in forma di spettacolo pubblico, deducendo che essa possa quindi ammettersi; nè che la predetta esecuzione può considerarsi come spaccio dell'opera riprodotta. Sorvoliamo su quest'ultima affermazione che, con tutto il rispetto dovuto all'illustre giureconsulto, ci pare affatto puerile: nessuno avrà mai detto che l'esecuzione pubblica d'un brano musicale sia spaccio del brano stesso! veniamo al resto. Vero che il testo di legge del 1865 non era così esplicito come l'attuale vietante la rappresentazione o l'esecuzione di qualunque opera o composizione musicale; è pur vero però che anche nel testo del 1865 si proibivano gli estratti e gli adattamenti di opere musicali o di parte di esse, le cui esecuzioni pubbliche, anche se non in

forma di pubblico spettacolo, erano interdette com'era interdetta l'esecuzione dell'opera principale. I diritti d'autore per l'esecuzione di pezzi staccati o di composizioni musicali si pagavano, o si dovevano pagare, agli editori od autori anche prima della nuova legge; ciò vuol dire che l'esecuzione pubblica, per l'autorizzazione della quale si esigeva un premio, non era consentita nemmeno per i pezzi staccati.

Adunque, del ragionamento dello Scialoja errati i presupposti, errate le conseguenze e le deduzioni.

5. — Comunque, abbiamo detto, la clausola favorevole agli strumenti musicali meccanici entrò nel Trattato Italo-Svizzero del 1869.

A rigore, la legge nostra, vietante la riproduzione comunque fatta di opere di dominio privato, veniva a trovarsi in aperta contraddizione col Trattato Svizzero: e quando si venne alla compilazione del Testo unico del 1882, ora in vigore, sarebbe stato, più che opportuno, necessario aggiungere una clausola che lo ponesse in correlazione col Trattato stesso: ma nessuno ci pensò. E fu tanto più male, in quanto un altro Stato a noi vicino, la Francia, prima di conchiudere analoga convenzione colla Svizzera sentì il dovere di promulgare una legge speciale (16 maggio 1866) (1) che la ponesse in grado di stipulare liberamente e senza contraddizioni colle leggi interne: l'esempio non ci mancava ed era ben vicino e di data allora recente: non se ne fece però nulla nè all'atto della stipulazione del Trattato, nè alla promulgazione del Testo unico.

6. — Si giunse così alla vigilia della Convenzione Internazionale di Berna, e nello schema di Trattato discusso nella Conferenza preparatoria tenutasi pure a Berna dall' 8 al 19 settembre

---

(1) Detta legge consta di un articolo unico e dice: « La fabbricazione e la vendita degli strumenti destinati a riprodurre meccanicamente arie musicali di dominio privato, non costituiscono il fatto di contraffazione musicale previsto e punito dalla legge 19 luglio 1793, combinata cogli articoli 425 e seguenti del Codice Penale. »

È a notarsi però che la Giurisprudenza francese si era precedentemente pronunziata in senso contrario. Rosmini (Bollettino della Società degli Autori 1894 pag. 118) cita una sentenza della Cassazione francese 13 febbraio 1863, in cui, applicando giustamente la legge del 1793 si dice che « i cilindri a punte delle scatole di musica, realizzando una vera notazione del pezzo musicale, a mezzo di un processo particolare che figura e sostituisce le note ordinarie, producono, se non tutti gli effetti, almeno gli effetti principali del foglio di musica stampata, e costituiscono, quindi, una vera contraffazione nel senso della legge. »

1884 e distribuito ai rappresentanti delle varie Nazioni troviamo all'articolo 2° del progetto del Protocollo di chiusura la seguente disposizione: « Rimane inteso che la fabbricazione e la vendita di strumenti destinati a riprodurre meccanicamente arie di musica di dominio privato, non saranno considerate costituenti contraffazioni musicali. » Non ci risulta che sia sorta discussione su questa clausola: e diffatti, delle Nazioni che mandarono rappresentanti, la Francia non poteva sollevar critiche, avendo una disposizione analoga nelle proprie leggi e nel Trattato colla Svizzera — la Svizzera e la Germania, troppo interessate a causa della comune industria che intendevano proteggere, erano state le promotrici stesse della clausola — l'Austria aveva pure una disposizione favorevole agli strumenti meccanici — alla Gran Brettagna, Ungheria, Belgio, Olanda, Svezia-Norvegia, Haïti e Costa-Rica (1) la questione poco intetessava — d'altra parte il progetto non era definitivo, e collo studio ed in base alle osservazioni degli interessati ed all'accoglienza che avrebbe avuto nel mondo artistico-letterario, potevan apportarglisi successive modificazioni.

Le modificazioni però non vennero, nonostante che la Società Italiana degli Autori (e forse anche altri Enti) muovesse aspre censure alla progettata clausola (2); essa rimase tal quale nel progetto definitivo approvato nell'anno successivo, e passò nella Convenzione per la protezione internazionale dei diritti d'Autore stipulata fra i vari Stati il 9 settembre 1886 a Berna, sotto questa forma: art. 3 (Protocollo di chiusura) « Il est entendu que la fabrication et la vente des instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique empruntés au domaine privé ne sont pas considérées comme costituant le fait de contrefaçon musicale. »

Da quell'epoca la Convenzione di Berna divenne legge per gli Stati sino allora aderenti e cioè Italia, Francia, Germania, Gran Brettagna, Spagna, Belgio, Svizzera, Tunisi, Haïti e Liberia.

V'è chi crede che si sia troppo facilmente rinunziato ad ogni discussione, per un certo riguardo di ospitalità e di riconoscenza verso la Svizzera che tanto s'era adoperata per la protezione degli Autori e per la riunione e la buona riuscita di un simile

---

(1) L'Italia per speciali sue condizioni interne non potè inviare rappresentanti; fece però sin da principio piena adesione all'idea e all'opera della Conferenza: essa poi non avrebbe potuto nemmeno sollevare obbiezioni sull'art. 2.° a causa dell'analogo suo Trattato colla Svizzera.

(2) Vedi Bollettino delle Soc. degli Autori 1885 pag. 18 e segg.

importantissimo Congresso. E costoro non hanno torto, tanto più se si pensa che la clausola in parola urtava colla legislazione interna della maggioranza delle Nazioni intervenute: le sole Germania, Svizzera e Francia, a quanto ci consta (e per quest'ultima ben se ne conosce il motivo) avevano disposizioni interne favorevoli agli strumenti musicali meccanici (1); e su dieci Stati che sottoscrissero subito l'atto di Berna, si sarebbe potuto non tener calcolo degli interessi speciali di due o tre di essi. È doveroso però notare, a giustificazione della forzata condiscendenza delle altre Nazioni, che Svizzera e Germania, e specie la prima, con una ostinatezza che rasentava la cocciutaggine, ne fecero (come per l'atto addizionale di Parigi) quasi una condizione *sine qua non:* si comprende quindi come gli altri Stati, per non veder crollare d'un colpo l'edificio che aveva costato tanto lavoro e tante difficoltà, si sian prestati ai desideri dei pochi dissidenti.

L'opera compiuta infatti era di tale importanza che anche certe imperfezioni potevano pel momento trascurarsi.

7. — Ma gli autori non si acquetarono, e passato il primo momento di giusta soddisfazione per il successo ottenuto colla Convenzione di Berna, si pensò quasi subito a preparare il terreno, mediante Congressi artistico-letterari internazionali, per una futura revisione della Convenzione. — Infatti, a soli due anni dell'entrata in vigore dell'atto di Berna, una Conferenza tenutasi in quella stessa città il 5-9 ottobre 1889 e presieduta dal consigliere federale Numa Droz esternò il desiderio che l'art. 5 del Protocollo di chiusura fosse applicato restrittivamente ai soli organetti di Barberia e scatole di musica, e non a tutti indistintamente gli strumenti musicali meccanici; un altro Congresso internazionale riunitosi a Milano dal 17 al 24 settembre 1892 emetteva un voto analogo al precedente aggiungendo più specificatamente che l'uso di tutti gli organi ed accessori ricambiabili qualsiansi, come i cartoni forati, dischi ecc., costituisse il fatto di contraffazione musicale; infine nella Sessione tenutasi a Cambridge nell'aprile 1895 dall'Istituto di Diritto Internazionale la questione venne proposta e discussa sotto un aspetto quasi nuovo e cioè sotto quello dell'esecuzione per mezzo degli strumenti musicali meccanici.

Diamo un riassunto dell'importante discussione allora svoltasi.

(1) L'Austria, che aveva preso parte ai lavori e Conferenze preparatorie, non partecipò alla Convenzione di Berna; come non vi partecipò (lo diciamo incidentalmente) l'Olanda, che aveva pur essa preso parte ai precedenti Congressi.

Il Relatore Rénault, dopo aver esposto che nella Convenzione di Berna nulla era stipulato in merito all'esecuzione con simili strumenti, e dopo aver accennato al rapido sviluppo ed al perfezionamento degli istrumenti meccanici, pensava che se si voleva prevenire gli abusi e gli inconvenienti dovevasi porre dei limiti e delle restrizioni alla fabbricazione ed alla vendita di quegli strumenti.

La maggioranza della Commissione stimò invece che la discussione doveva essere semplicemente portata sulle esecuzioni, ed opinò che si doveva accordare la più ampia libertà di esecuzione agli strumenti meccanici, senza distinzioni derivanti dal carattere o la diversa natura di essi. I motivi, d'indole essenzialmente pratica, a cui appoggiava la sua opinione erano che gli interessi pecuniari degli Autori non venivano ad essere lesi in alcun modo con siffatte esecuzioni, che anzi le loro opere venivano ad essere maggiormente volgarizzate e diffuse; che, se i cartoni perforati o i dischi ricambiabili da applicarsi agli strumenti costituivano delle vere edizioni musicali, non era certo ad essi che avrebbero ricorso gli artisti e gli intenditori, ma pur sempre al testo vero dei pezzi che li interessava. Nonostante questi ragionamenti pratici, la proposta della Commissione, ammettente la libera esecuzione pubblica di arie tolte al dominio privato a mezzo di qualsiasi strumento meccanico senza il consenso degli autori, fu giustamente respinta; come venne respinta altra proposta di Darras, così concepita: « È a desiderare che l'art. 3 del Protocollo di chiusura sia ristretto alle scatole di musica ed organetti di Barberia, e non sia esteso indistintamente a tutti gli organi ed accessori intercambiabili qualsiasi, come i cartoni perforati ecc., serventi a riprodurre meccanicamente le arie di musica » (1) Si accettò invece il testo seguente presentato da Lyon-Caen, più appropriato alla questione speciale dell'esecuzione su cui si discuteva, così concepito: « L'esecuzione pubblica delle opere musicali per mezzo di strumenti meccanici dev'essere trattata come l'esecuzione pubblica con qualsiasi altro mezzo. » E giustamente ragionava Lyon-Caen in questo modo: non v'è ragione di distinguere tra esecuzione pubblica a mezzo di artisti ed esecuzione a mezzo di strumenti meccanici; se occorre un consenso per l'una, deve occorrere per l'altra; l'interesse sia pecuniario che morale dell'autore vi è del pari in giuoco; nuociono all'autore tanto i

(1) Come si vede, la proposta Darras, respinta dal Congresso di Cambridge, era stata invece in termini quasi identici approvata nei due Congressi già menzionati di Berna (1889) e di Milano (1892).

perfezionamenti che le imperfezioni degli strumenti: se gli strumenti sono troppo perfetti rischiano talora di sostituirsi agli artisti, se imperfetti minacciano di compromettere la fama dell'autore e di deturparne l'opera; adunque anche per l'esecuzione con strumenti meccanici dev'essere richiesto il consenso dell'autore, solo buon arbitro dell'opportunità dell'esecuzione e giudice competente dei propri interessi.

8. — Tutti questi voti emessi da sì importanti Congressi (di cui l'ultimo quasi alla vigilia dell'Atto addizionale di Parigi), e da uomini così autorevoli potevano lasciar supporre che, dovendosi rivedere e rimaneggiare la Convenzione di Berna, quella infelice clausola sarebbe stata soppressa o quanto meno ridotta in termini più precisi e più confacenti al diritto degli autori. Ed invece le cose andarono ben diversamente.

Delegato per l'Italia alla Conferenza di Parigi (svoltasi tra il 15 aprile e il 4 maggio 1886) doveva essere l'avv. comm. Enrico Rosmini, persona competentissima; ma, per ragioni di salute e per circostanze di famiglia avendo all'ultimo dovuto declinare l'incarico, gli fu sostituito l'on. avv. Luigi Roux, il quale si preparò, oltre che sulle istruzioni ministeriali e sulle memorie e proposte di varie Associazioni letterarie ed artistiche Italiane, anche e più specialmente sopra degli appunti compilati dallo stesso avv. Rosmini, dai quali riproduciamo la parte che riguarda la nostra materia: « Il permesso stipulato all'art. 3 del Protocollo del 1886, che già era una convenzione *contra jus* a quell'epoca, in favore delle *boites à musique* e degli *organetti*, col perfezionamento delle industrie meccaniche di questo genere, avrebbe oggi pigliato una estensione grandissima cogli *érophones, gli aristas, i pianistas* e tutti quegli altri istrumenti i quali, specialmente in Germania, hanno fabbriche eccellenti e divulgatissime, ove non solo si vendono gli strumenti, ma insieme o anche separatamente si vendono pure i cartoni o fogli di musica che si eseguiscono sui medesimi in frode al diritto.

« La questione è già nella pratica decisa a favore di questo, e le fabbriche si sono in generale persuase a pagare una retribuzione annua che si stipula a secondo dei casi e della importanza della produzione.

« Non di meno l'aggiunta proposta al n. 3 mi sembra equa ed opportuna ad escludere dal libero commercio tutti quei nuovi strumenti che sono effettive riproduzioni delle opere musicali.

« Per gli stessi motivi crederei che qui sarebbe opportuno ezian-

dio di condizionare all'assenso degli autori anche i *fonografi* ed istrumenti consimili, i quali pure sono un modo speciale di riproduzione musicale che ha tutte le forme dell'esecuzione pubblica. »

Per la chiarezza e l'intelligenza del testo, dobbiamo dire che l'Amministrazione Francese e l'Istituto Internazionale avevano proposto undici modificazioni od aggiunte alla Convenzione di Berna, su cui i Delegati internazionali dovevano deliberare e costituenti quasi l'ordine del giorno della discussione: e l'aggiunta relativa agli strumenti musicali meccanici era del tenore seguente: « Le bénéfice de cette disposition (quella dell'art. 3.°) ne s'applique pas aux instruments qui ne peuvent reproduire des airs que par l'adjonction de bandes ou cartons perforés ou autres systèmes indipendants de l'istruments, se vendant à part et costituant des éditions musicales d'una notation particulière. »

Con ciò si voleva da una parte continuare a favorire la Svizzera nella sua speciale industria, e dall'altra impedire, più che le semplici riproduzioni abusive, la vendita dei cartoni perforati e dischi e la conseguente esecuzione pubblica.

Il Delegato italiano, per quel che potè, cercò nella discussione avvenuta di attenersi alle istruzioni avute e di appoggiare l'aggiunta proposta dall'Amministrazione francese. Ma, come dice l'on. Roux nella sua Relazione (1), nella Conferenza si sollevarono tali opposizioni dalle Delegazioni tedesca e svizzera, che non fu possibile stabilire l'accordo unanime delle Potenze Unioniste, e la proposta francese non ottenne di esser compresa nell'Atto addizionale di Parigi.

L'Amministrazione francese, in appoggio alla aggiunta proposta, diceva che le cose dalla conclusione dell'atto di Berna, ad allora erano profondamente mutate; che se certi mezzi di riproduzioni meccaniche, scoperti dopo, non potevano apportare gran pregiudizio agli autori specialmente perchè l'apparecchio riproduttore dei suoni (parte integrante dello strumento e ad esso unito od anche da esso disgiunto, ma sempre di piccole dimensioni come i dischi perforati degli Ariston) non consentiva un'estesa e variata ripetizione delle arie — si erano poi immaginati altri strumenti, per far agire i quali era sufficiente l'applicazione di una striscia di cartone perforata e pieghevole che poteva raggiungere estensione grandissima e così riprodurre per disteso sinfonie, sonate e fin un atto intiero d'opera. Le striscie di cartone costituivano altret-

(1) Torino, Roux e Frassati 1897 pag. 74.

tante edizioni dell'opera, venivano, per la loro mole relativamente poco ingombrante, per la facilità dell'applicazione allo strumento, per la precisione dell'esecuzione, a sostituire nelle famiglie, nei Circoli e nei paesi sprovvisti di teatro l'opera originale dell'autore e l'esecuzione ad essa data dagli artisti, attentando in tal modo ai loro diritti; tanto più che il cartone era ed è quasi sempre oggetto di un commercio speciale, si vende, si dà in abbonamento al pari di qualunque musica normalmente stampata. Dunque, secondo la Delegazione Francese appoggiata da quelle d'Italia, Belgio e Monaco, urge porre un riparo a tante violazioni e, pur lasciando immutato l'art. 3°, impedire con una provvida aggiunta la vendita dei cartoni, dischi e simili, e la conseguente esecuzione pubblica.

Ma la Delegazione tedesca, a cui si unirono quelle di Spagna, Gran Brettagna, Norvegia e Svizzera, opposero una resistenza accanita a siffatta proposta, adducendo, come già alla Conferenza di Berna, delle ragioni ed obbiezioni d'indole piuttosto pratica. Diceva essa che la fabbricazione e la vendita degli strumenti in questione, oggetto per parecchi Stati di una diffusa e rimunerativa industria, era sopratutto destinata all'esportazione oltre mare; che se se ne fosse vietato il Commercio nell'Unione, l'industria di quegli strumenti avrebbe attinto le sue arie al dominio pubblico o trattato cogli autori che si sarebbero accontentati di un modesto compenso; che è impossibile nella pratica stabilire fino a qual limite possa concedersi la fabbricazione e la vendita, data la natura svariatissima degli strumenti e le modifiche e scoperte che potranno farsi; che d'altra parte l'Autore o l'artista non vengono danneggiati, anzi con quel mezzo l'opera loro viene larghissimamente diffusa nel mondo, mentre colui che realmente si interessa di musica non si accontenterà al certo della riproduzione meccanica e ricorrerà sempre, e nonostante essa, agli editori ed artisti.

Come si è detto, non fu più possibile ottenere l'unanimità dei voti, e la proposta cadde; sicchè anche con l'Atto Addizionale di Parigi, l'art. 3 del Protocollo di chiusura rimase invariato.

Non stiamo più a dire dei molti voti emessi in successivi convegni artistici e letterari: riferiamo solo l'ultimo di essi, approvato, su proposta del sig. Enoch di Parigi, nel Congresso internazionale degli Editori tenutosi in occasione dell'Esposizione il 6-10 giugno 1906 a Milano, e che suona in questi termini: « In vista della prossima riunione a Berlino della Conferenza che avrà per iscopo la revisione della Convenzione di Berna del 1886 già riveduta nel 1896, il Congresso fa voti che ogni delegato delle competenti Associazioni di questi Paesi alla Conferenza di Berlino sia

autorizzato dal suo Governo a domandare la soppressione del paragrafo 3 del Protocollo di chiusura. »

Nonostante tutti questi voti però e nonostante la bontà e la giustizia della causa, dubitiamo assai che anche alla prossima conferenza di Berlino si riesca ad ottenere quella unanimità di voti di tutti i rappresentanti necessaria per abolire o semplicemente modificare la disposizione dell'articolo 3°.

9. — Al presente come dovremo regolarci nel contrasto che sorge fra la nostra legge interna vietante ogni e qualsiasi riproduzione (in questa compresa l'esecuzione a cui è assimilata), e la Convenzione di Berna autorizzante la fabbricazione e la vendita e pur divenuta, in forza del Regio Decreto 6 novembre 1887 num. 5034 serie 3ª, legge dello Stato? poichè non v'ha alcun dubbio (e di ciò riparleremo) che essa ha valore di legge per noi.

Sin da prima dell'atto addizionale di Parigi, ed in attesa di una qualunque revisione della Convenzione di Berna, il Rosmini (1), a cui si uniformarono in seguito altri scrittori, consigliava un temperamento di indole piuttosto interpretativa, mediante il quale si sarebbe conciliato il favore accordato all'industria coi diritti degli autori e col rispetto della legge comune. Egli diceva: « Se la Convenzione di Berna dichiarò che la fabbrica e la vendita di cotali strumenti non costituiscono contraffazioni musicali, non crediamo però che sarà tolto per questo agli autori riprodotti di esigere un equo compenso allorquando essi vengono destinati alla esecuzione pubblica. Può essere libera la fabbrica e la vendita, e il compratore liberamente valersi nella sua casa dell'istromento comperato; ma allorquando esso serve a riprodurre in pubblico le opere altrui musicali, converrà mettersi in regola cogli autori. »

Ed è logico: non crediamo però all'utilità di siffatto temperamento.

Sta in fatto che, dal momento che la riproduzione non diventa abusiva se non quando esce dall'ambito privato per esser portato dinanzi al pubblico, coll'autorizzazione data dalla Convenzione di Berna della vendita degli strumenti meccanici si compirebbero due distinti atti, lesivi, secondo la nostra legge, del diritto d'autore: la riproduzione e lo spaccio — lesioni che scomparirebbero però in virtù della Convenzione stessa abrogante implicitamente le generali disposizioni nostre applicate al caso speciale *degli strumenti meccanici.* Ma qui occorre fare una distinzione e precisare bene i concetti. Vero che la Convenzione di Berna ha consentito

(1) V. Rosmini — Legislazione e Giurisprudenza sui diritti d'autore, Hoepli Milano — pag. 122.

la fabbrica e la vendita degli strumenti musicali meccanici allora conosciuti (organetti di Barberia, scatole di musica e simili) sui quali si voleva esercitare una speciale protezione, come è notorio; ma essa non ha consentito certamente per il futuro la fabbrica e la vendita di quei perfezionatissimi strumenti ora in commercio di cui non si aveva allora la più lontana idea; tanto meno poi autorizzava la vendita dei cartoni perforati, dischi o cilindri che, non facendo parte integrale dello strumento ed essendo oggetto di uno speciale commercio, costituiscono vere e proprie edizioni musicali (1)

Questa interpretazione è conforme non solo agli insegnamenti di illustri autori e di copiose giurisprudenze, specie italiana e tedesca, ma anche alle discussioni ed alle affermazioni di numerosi congressi letterari artistici fra cui, importantissimo, quello di Berna del 1889 più sopra menzionato, in cui il celebre Numa Droz, che già aveva presieduto nel 1885 la Conferenza preparatoria dei Delegati delle varie Nazioni e che firmò in rappresentanza della Svizzera il trattato d'Unione, ebbe a dichiarare: « Occorre rimarcare che nel 1885 è stata riservata la questione dal punto di vista degli organetti di Barberia e delle scatole di musica, ma che, dopo d'allora, *in seguito ai progressi della meccanica, si fabbricarono apparecchi realizzanti dei veri attentati ai diritti d'autore* » — E poscia: « Si tratta d'interpretare l'art. 3° come l'ha fatto con molta prudenza la Corte Suprema di Lipsia (2), di tal guisa che quest'articolo non venga esteso inconsideratamente a tutti gli strumenti riproducenti arie di musica. Le conferenze diplomatiche e generalmente i termini delle convenzioni tengono a lasciare ai Tribunali la cura di distinguere tra le specie che possono prodursi. »

Qualunque disposizione legislativa va interpretata in riferimento

(1) Ces cartons ou autres organes sont indépendants de l'instrument mécanique lui-même; ils n'en font pas partie d'une façon indissoluble; ils constituent un mode nouveau de notation graphique, une édition de la musique frappée à l'emporte-pièce, mais en tous cas, un exemplaire analogue aux autres éditions gravées ou imprimées. Pouillet, Propriété littéraire et artistique, pag. 874 — Conforme Darras, nel periodico Droit d'Auteur di Berna, 1893 pag. 155.

(2) Intorno a questo pronunciato ed altri relativi delle Magistrature Germaniche v. Bollettino Soc. degli Autori 1889 pag. 169 e segg. — Stupisce però che dopo simili giudicati recisamente contrari alle riproduzioni speciali con cartoni e dischi perforati, i Delegati Tedeschi alla Conferenza di Parigi del 1896 si sieno energicamente opposti alla conforme aggiunta, proposta dalla Amministrazione Francese all'art. 3 del Protocollo di chiusura, come più sopra abbiamo visto.

al tempo in cui venne promulgata: come non può aver un effetto retroattivo così non può avere applicazione per quegli oggetti e per quei fatti venuti posteriormente alla luce e non affatto assimilabili ai primi cui la disposizione stessa si riferiva.

È indubbio che al tempo della Convenzione di Berna nè grammofoni, nè fonografi, nè piani melodici automatici si conoscevano; gli istrumenti meccanici allora esistenti (lo si è ripetuto molte volte) erano i soli organetti di Barberia e le scatole armoniche; — come è indubbio che solo su questi la convenzione ha voluto concedere la sua speciale ed eccezionale protezione: essa non poteva e non voleva certo proteggere ciò che per anco non esisteva. Ed il favore accordato a quegli strumenti dipese, oltrechè dal fatto dell'industria a cui la Svizzera tanto ci teneva, anche dal motivo che le lesioni da essi apportate ai diritti degli autori erano del tutto irrisorie e di minima entità, poichè le riproduzioni ed esecuzioni da essi fornite non erano tali da poter sostituire quelle originali, neppure per l'uomo il più indietro in fatto di musica. Non così per gli specialissimi strumenti scoperti dopo: i dischi dei grammofoni e i cartoni dei piani melodici sono vere opere d'arte — si hanno persino sentenze che non accolsero per questo motivo la domanda della loro distruzione —; l'esecuzione che ne esce è pareggiabile ben sovente a quella d'un artista, d'un'orchestra, d'una banda, quando pure colla combinazione con altri strumenti riproduttori dei movimenti e dell'azione non si ottiene il vero effetto di una esecuzione o rappresentazione teatrale.

Come mettere a confronto, ad esempio, i celebri organi di Gavioli che suonano a perfezione sulle nostre giostre nel carnevale le sinfonie più apprezzate con un effetto d'istrumentazione pari a quello d'una banda musicale — e gli organetti di Barberia ? Come fare un parallelo tra la musica monotona e fastidiosa di un *carillon*, e una romanza cantata da Caruso o da Tamagno quali ci vengono offerti dai dischi meravigliosi della « The Gramophone Company? »

Negli strumenti protetti della Convenzione di Berna la cassa dello strumento, il cilindro a punte metalliche, la tavola armonica (tastiera o cordiera) sono una cosa sola, inseparabile, non ricambiabile che con riparazioni da farsi in officina; — nei modernissimi sono strumenti assolutamente distinti la scatola sonora e apparecchio meccanico dal mezzo riproduttore: questo, indipendente, si applica con estrema facilità sullo strumento, si toglie, si ricambia a volontà del possessore, il quale può eseguire dieci, cento, infiniti pezzi di musica senza che lo strumento debba passare

per l'officina del riparatore: egli con una pratica dello strumento assolutamente minima e superficiale, offre a sè ed agli ascoltatori uno spettacolo di esecuzioni musicali svariatissimo e sempre nuovo.

Non è dunque possibile, oltrechè per ragioni cronologiche, che la Convenzione di Berna abbia inteso proteggere questi speciali strumenti che, sia colla semplice riproduzione sia coll'esecuzione, realizzano, come fu detto, dei veri attentati al diritto d'autore, e costituiscono vere edizioni ed esecuzioni abusive.

Si potrà dire che se così fosse, all'Atto di Parigi, avvenuto dieci anni dopo e quando gli strumenti meccanici avevano raggiunto una certa perfezione, l'aggiunta all'art. 3 del Protocollo di chiusura proposta dall'Amministrazione Francese avrebbe dovuto avere accoglienza favorevole. Si può facilmente rispondere che, se l'industria dei piani melodici e simili strumenti aveva fatto dei ragguardevoli progressi, non era certo al grado di perfezione oggi raggiunto, e che dei grammofoni non si aveva traccia di sorta, solo si sapeva appena dell'esistenza dei fonografi tuttora imperfettissimi; in secondo luogo Svizzera e Germania (le più interessate) potevano temere che, accettando la clausola francese, venisse ad essere menomato quanto era stabilito dall'originario art. 3, mentre era sempre in facoltà ai Tribunali (come avvenne realmente) di interpretarlo e di farne applicazione in giusto modo; infine ricordiamo che per modificare una disposizione della Convenzione di Berna è necessaria l'unanimità di voti, e non la sola maggioranza, che sarebbe stata fortemente favorevole alla proposta francese, avendosi avuto, su undici Stati aderenti, solo quattro contrari.

10. — Ma qualcuno ha osservato che la riproduzione con dischi, cartoni, ecc. non deve considerarsi come « edizione » dell'opera, perchè i fori ed i solchi impressi su di quelli non si presterebbe alla lettura, come qualunque riproduzione ordinaria, e l'effetto musicale non è ottenuto che col sussidio dello strumento, mentre coi mezzi ordinari la musica è suscettibile di interpretazione anche senza lo strumento ed a solo colpo d'occhio. Ma l'obbiezione è quasi puerile, ed una sentenza del Tribunale di Milano, che riporteremo, l'ha confutata e distrutta facilmente: ed infatti, a parte che l'esperto potrà benissimo con la pratica e l'esercizio riuscire a leggere su quella serie di fori e di solchi con la stessa facilità con cui si legge sulla carta di musica — quand'anche nessuno più riuscisse, senza il soccorso dello strumento meccanico, a decifrare la notazione, non si avrebbe perciò meno ripro-

duzione. Se noi scrivessimo un brano di musica con un sistema di note affatto diverso del consueto, servendoci ad esempio di numeri o di lettere dell'alfabeto o di segni di vario colore ed aspetto, riprodurremmo evidentemente lo stesso quel brano di musica, anche se nessuno, e nemmeno più noi riuscissimo a decifrare la nostra notazione. Una sentenza del Tribunale Supremo dell'Impero Germanico, in data 18 dicembre 1888, ci dice che per esservi contraffazione non è necessario che la riproduzione sia fatta mediante segni che non si possono leggere da chiunque, dal momento che il mezzo più naturale di percepire il pensiero altrui è l'audizione. « Colui che percepisce il significato della parola per mezzo dei segni, siano essi stampati o scritti, che noi abbiamo adottato per esprimerci, può evocare le immagini e le idee corrispondenti alle parole e di conseguenza tutto il contenuto dell'opera intellettuale, sia pronunciando le parole ad alta voce, sia non pronunciandole a secondo della minore o maggior pratica che egli avrà acquistato. Or dunque se esistesse un meccanismo che ci facesse intendere, ogni volta che fosse messo in moto, le parole componenti una poesia, senza che noi avessimo il bisogno di leggerla, questo fatto costituirebbe la riproduzione della poesia.

E adunque indifferente per comprendere il processo di riproduzione che alcuno legga ad alta voce, come coloro che sono poco avvezzi a leggere per afferrare l'idea corrispondente alla parola pronunziata, o che l'udizione avvenga per mezzo di una manipolazione meccanica.

« Ciò dunque che vale per le opere letterarie vale a miglior ragione per le opere musicali, nel campo delle quali minore è il numero degli eletti che sanno *suonare*, mentre la gran massa del pubblico deve limitarsi ad *udire.* » (1)

11. — La questione si accentua maggiormente per quanto riflette la esecuzione pubblica, ed è qui appunto che il temperamento proposto dal Rosmini non ci sembra del tutto a proposito.

La Convenzione di Berna, oltrechè si riferisce a quegli strumenti speciali di cui si è detto, non parla affatto di consenso a pubbliche esecuzioni: ed una disposizione di diritto strettamente singolare e derogante ai principi generali dei diritti d'autore, come quello dell'art. 3 Prot. di chius. va interpretata assolutamente alla lettera e non estensivamente. Il compratore dello stru-

(1) V. Bollettino citato, 1889, pag. 171.

mento avrà ben diritto, come dice il Rosmini, a valersene nella sua casa; ma quando l'esecuzione diventa pubblica non è sufficente il dire che «converrà» mettersi in regola cogli autori — «sarà obbligo,» diciamo noi, per i possessori dello strumento di mettersi in regola, se non vogliono incorrere nel reato di esecuzione abusiva a sensi di legge; e spetterà sempre agli autori il diritto di esigere il compenso loro dovuto o di chiedere il risarcimento dei danni.

D'altra parte, poichè la Convenzione di Berna tace su questo punto, dobbiamo semplicemente attenerci alla nostra legge, la quale cogli articoli 1 e 3 riserva agli autori il diritto esclusivo di rappresentazione ed esecuzione; coll'art. 34 punisce l'esecuzione abusiva sia totale, sia parziale, sia comunque fatta, dopo d'aver dichiarato all'art. 33 reo di contraffazioue chiunque riproduce con qualsiasi modo un'opera sulla quale dura ancora il diritto esclusivo dell'autore.

E con siffatte ed esplicite disposizioni non ci pare possa avanzarsi la pretesa che le pubbliche esecuzioni cogli strumenti meccanici, siano essi organetti o grammofoni, possano considerarsi consentite dalla legge.

12. — Adunque, al momento attuale, conformemente alle disposizioni della Convenzione di Berna, all' interpretazione data da illustri scrittori e da erudita giurisprudenza, si deve ritenere, in ordine alla questione degli strumenti musicali meccanici, quanto segue:

1. È consentita la fabbricazione, la vendita (e conseguentemente la riproduzione, in senso strettissimo e non anche in quello di esecuzione) degli organetti di Barberia, scatole di musica e simili, il cui apparecchio, o meglio, il cui mezzo riproduttore dei nuovi è parte integrale e non ricambiabile dello strumento;

2.° È naturalmente anche consentita la fabbricazione e la vendita di altri speciali strumenti più perfezionati il cui mezzo riproduttore dei nuovi è separato e *finchè è separato* dallo strumento (come per gli ariston, pianole, fonografi, grammofoni), e ciò per l'evidente ragione che lo strumento da solo, senza il cartone o disco riproduttore dei suoni, è un apparecchio inservibile, e non può quindi ledere il diritto d'alcuno;

3.° Non è consentita invece la fabbricazione, la vendita dei mezzi riproduttori (quali cartoni, dischi, cilindri ecc.) destinati ad essere applicati agli strumenti e suscettibili di essere ricambiati a volontà del possessore dello strumento;

4.° Non è consentita la esecuzione pubblica a mezzo di qualunque strumento meccanico, di qualunque natura e di qualunque grado di perfezione esso sia.

13. — Vogliamo ora parlare di due questioni, alle quali cercheremo di dare una soluzione il più possibile conforme alla legge, e, dove questa tace, conforme alla logica.

Abbiamo visto che, essendo consentita dalla Convenzione di Berna la fabbricazione e la vendita di strumenti meccanici, la contraffazione non potrà farsi constare che quando la riproduzione è mezzo di esecuzione pubblica. — In questo momento le violazioni di legge e del diritto d'autore (per quanto riflette gli strumenti che agiscono con dischi, cartoni ecc.) saranno evidentemente due: quella per la riproduzione abusiva e quella per l'esecuzione abusiva. Supponiamo ora che il possessore dello strumento, per evitarsi dei guai, ottenga il consenso dell'autore per l'esecuzione pubblica del pezzo di musica riprodotto sul suo strumento: tale consenso all'esecuzione implicherà un riconoscimento od una tolleranza, da parte dell'autore, della riproduzione del brano sullo strumento? Evidentemente sì, perchè senza quella tale riproduzione non sarebbe possibile l'esecuzione, e l'autore, acconsentendo a questa riconosce ed autorizza implicitamente anche quella, che ne è il presupposto ed il mezzo di attuazione. Ma siffatto consenso e riconoscimento sarà limitato a quell'unico strumento ed a quel numero di esecuzioni per le quali le parti si sono fra di loro accordate: non sarà affatto esteso a tutti gli strumenti che riproducono quella identica composizione, per i quali la riproduzione e l'esecuzione dovran ritenersi sempre abusive; come dovran ritenersi abusive le successive esecuzioni compiute da quel tale possessore dello strumento, che si era messo in regola coll'autore per un determinato numero di esecuzioni; mentre, riteniamo, non potrà più in nessun momento considerarsi abusiva la riproduzione che è stata implicitamente riconosciuta e consentita dall'autore con il permesso dato, sia pure in numero limitato, alle esecuzioni della riproduzione stessa. Questa nostra affermazione non si appoggia, è vero, ad alcun testo di legge, ma è conforme ai più elementari principi di logica, e sarà meglio dimostrata da quest'esempio: Tizio riduce o riproduce un altrui opera musicale scenica, e, col permesso dell'autore dell'opera originale, la eseguisce in pubblico: il consentimento dato alla rappresentazione ed esecuzione pubblica si estenderà alla riproduzione, che non potrà più dirsi abusiva neppure quando

l'autore rifiuti il consenso ad ulteriori rappresentazioni: Tizio potrà conservare la sua riproduzione anche palesemente, esporla al pubblico ecc., senza che l'autore possa querelarsi contro di lui per riproduzione abusiva dell'opera sua.

La seconda questione riflette la durata della protezione contro la contraffazione a mezzo di strumenti meccanici. Secondo la nostra legge la riproduzione di composizioni musicali di dominio privato è interdetto, come per ogni altra riproduzione, per anni quaranta a partire dalla loro pubblicazione; ma, nel caso speciale degli strumenti meccanici, l'esecuzione durante il secondo periodo detto del dominio pubblico pagante ne sarà essa consentita? La risposta è chiaramente data dell'art. 10 della nostra legge: « Il diritto esclusivo di rappresentazione ed *esecuzione* di un'opera adatta a pubblico spettacolo, di un'azione coreografica *e di qualunque composizione musicale*, dura nell'autore o nei suoi aventi causa 80 anni, ed ha principio ecc. ecc. » Abbiamo visto a suo tempo che l'esecuzione con strumenti meccanici deve considerarsi assolutamente alla stregua di ogni altra esecuzione: l'autore od il suo avente causa potrà quindi sempre, e fino a quando non siano trascorsi gli ottanta anni, agire contro chi s'arbitrasse ad eseguire pubblicamente e senza suo consenso col mezzo di strumenti meccanici le sue composizioni musicali, anche se cadute, rispetto al diritto di riproduzione, nel secondo periodo del dominio pubblico pagante.

Potrà anche agire, come si desume dalla accennata sentenza del Tribunale di Milano, per la semplice riproduzione abusiva se, scaduto il primo periodo di quarant'anni, il riproduttore non avrà fatto il deposito dell'esemplare riprodotto in Prefettura, non avrà fatte le inserzioni nelle *Gazzetta Ufficiale* e non avrà fatto l'offerta del 5 °[o] del prezzo lordo di vendita a chi di diritto, secondo prescrive la legge 18 settembre 1882 all'art. 30.

14. — Non ci resta ora che riprodurre alcune sentenze di diverse Magistrature del Regno per illustrare quanto siam venuti qui esponendo. Ne abbiamo scelte quattro, di cui tre di data recentissima, e la nostra scelta è avvenuta per due princípali ragioni: 1.° perchè contemplano i vari casi di contraffazione a mezzo di strumenti musicali meccanici, e cioè riproduzione, spaccio ed esecuzione abusiva; 2.° perchè riguardano quattro categorie di strumenti meccanici, corrispondenti ai quattro gradi di sviluppo e di perfezionamento di questa speciale industria: gli organetti, i piani melodici automatici, i grammofoni, e l'ultima

creazione del grammofono applicato al cinematografo. A queste sentenze faremo seguire, ove occorre, qualche nostro commento, che si riannoda alla trattazione sopra svolta, e di cui sarà il complemento: aggiungeremo infine un piccolo repertorio di massima tolte da giudicati italiani ed esteri sulle diverse questioni occasionate degli strumenti musicali meccanici.

15. — Ed ecco senz'altro la prima della quattro sentenze, che riproduciamo integralmente.

Il Tribunale civile e penale di Torino, sezione I, il giorno 10 maggio 1901 ha pronunciato la seguente

Sentenza

nella causa sommaria di Giacosa Giuseppe, tanto quale agente generale della Società Italiana degli Autori per la parte musicale, quanto nella qualità di procuratore speciale della ditta G. Ricordi e C.° avente sede in Milano, cliente del proc. V.° Zambrini, attore; — contro Massa Antonio, residente in Torino, convenuto ed attore in rilievo, cliente del proc. Perino; — e contro Pecori Cesare residente in Torino, convenuto in rilievo non comparso.

Visti ed esaminati gli atti e documenti prodotti; ritenuto che con atto di citazione 29 novembre 1900 il comm. Giuseppe Giacosa tanto quale agente generale della Società italiana degli autori, quanto nella qualità di procuratore speciale della ditta Ricordi e C.° avente sede in Milano, chiamò a comparire davanti al Tribunale di Torino Antonio Massa e Cesare Pecori esponendo che la ditta G. Ricordi e C.° è rivestita dei diritti di autore spettanti al maestro Giacomo Puccini sulla sua opera musicale « La Bohême » e la ditta stessa è pure inscritta alla Società Italiana degli autori che ha il mandato di difendere i diritti dei suoi soci.

Fra questi diritti havvi quello di riproduzione ed esecuzione esplicita di quanto costituisce l'opera musicale.

Che essendo risultato che con un organetto a cilindro condotto per le vie di Torino si suonava la romanza del tenore nel primo atto della suddetta opera, la Società degli autori fece procedere ad una constatazione per mezzo della quale risultò che l'organetto era condotto da certo Pecori Cesare a cui era noleggiato da Antonio Massa, il che costituendo violazione di diritto d'autore, chiedeva:

Inibirsi ad Antonio Massa di fabbricare, vendere e noleggiare, ed al Cesare Pecori di condurre per le vie a suonare piani a

cilindro, organetti od altri istrumenti musicali contenenti la riproduzione di opere musicali sulle quali spettano i diritti d'autore al maestro Puccini ed alla ditta Ricordi e specialmente la riproduzione dell'aria del tenore nell'atto primo della « Bohême. »

Condannarsi il medesimo al solidario risarcimento dei danni.

Ordinarsi il sequestro dell'organetto avente il num. 5483 e di quanti altri contengano la riproduzione dell' opera musicale suddetta.

Dei due convenuti non comparve il Pecori, ma in confronto di costui la parte attrice dichiarò rinunciare agli effetti della citazione:

Comparso invece il Massa oppose:

1.° Che l'attore comm. Giacosa mancava di veste ad istituire il giudizio, perchè non constasse che egli sia agente generale della Società italiana degli autori e che abbia i poteri opportuni a stare in causa.

2.° Che mancava al comm. Giacosa un valido mandato da parte della ditta Ricordi.

3.° Che non constasse agli atti della causa che il maestro Puccini si sia confermato al disposto degli art. 21 delle Leggi 19 maggio e 19 settembre 1882.

4.° Che mancava la prova del fatto allegato dall'attore a carico dello stesso.

5.° Che ad ogni modo la fabbrica e l'uso degli organetti a cilindro non costituiscono violazione alla legge sui diritti d'utore.

A far respingere queste eccezioni l'attore giustificò di avere legittima veste ad agire presentando un atto 14 ottobre 1890 rog. Strambio ed il num. 101 della *Gazzetta Ufficiale* del regno in data 29 aprile 1896.

In merito per fornire la prova del fatto denunziato produsse un atto 26 novembre 1900, rog. Vallauri, da cui risulta che recatosi esso notaio nel cortile via Monte di Pietà 21 alle ore 15 1|2 di quel giorno, coll'assistenza di Pagliano Giovanni Oreste maestro di musica ed in presenza di due testi, vi rinvenne il Pecori Cesare che suonava un piano a cilindro avente il num. 5483 e la placca Massa A. e constatò che l'aria suonata con tale piano a cilindro era la romanza per tenore nell'atto primo dell'opera « La Bohême » del maestro Puccini.

Che richiesto il suonatore delle sue generalità come fosse in possesso del detto piano a cilindro, rispose chiamarsi Pecori Cesare ed avere affittato il piano stesso dal sig. Antonio Massa noleggiatore di piani e organi e panieraio in via Nizza num. 19, al prezzo di L. 4.50 alla settimana e che egli ogni sera conse-

gnava al Massa il piano, ripigliandolo al mattino. Di quanto sopra il notaio dava atto, aggiungendo:

« Il maestro Pagliano mi ha dichiarato ancora di avere già sentito a suonare la stessa aria collo stesso strumento dallo individuo nel cortile della casa di sua abitazione in corso Valentino n. 3 nel giorno 11 corr. novembre alle ore 4 1[2. »

All' udienza però davanti al Tribunale avendo il convenuto opposto che la produzione del rog. Vallauri non potesse tener luogo di prova regolarmente assunta in contraddittorio delle parti e colle garanzie della procedura civile, l'attore dedusse il seguente capitolo di prova testimoniale.

« Sapere i testi che nel giorno 11 e 26 novembre scorso fu suonata per le vie della città di Torino da un tal Cesare Pecori l'aria del tenore nell'atto primo della « Bohême » del Puccini per mezzo di un organetto proprio di Antonio Massa e da lui fabbricato e noleggiato al Pecori. »

Ed il Tribunale con sentenza 26 dicembre 1890 ammise tale prova.

Questa fu eseguita come da verbale 8 febbraio 1901, dopo di che riassuntasi la causa, le parti ricomparvero davanti il Tribunale prendendo le conclusioni che sono riferite in capo alla presente.

Devesi però notare che il Pecori già citato dal comm. Giacosa poi dimesso dalla causa, fu con nuova citazione 8 febbraio 1901 ad istanza non più del comm. Giacosa, ma bensì del Massa, richiamato ad intervenire nel giudizio acciocchè sia associato a lui nella sfavorevole ipotesi di accoglimento delle domande attrici.

Si presentarono così alla stessa udienza le due cause, l'una promossa dal comm. Giacosa contro Massa Antonio e l'altra da Massa Antonio contro Pecori Cesare.

In Diritto. — Ritenuto che dall'esame dei testimoni è innegabilmente risultato che per mezzo dell'organetto n. 5483 noleggiato da Massa Antonio a Pecori Cesare fu suonata nel cortile della casa n. 5 di corso Valentino la romanza del tenore dell' atto primo dell' opera « La Bohême » e la stessa cosa avvenne nel cortile di via Monte di Pietà n. 21.

Nè possono avere alcuna influenza le considerazioni che ex adverso si fanno circa il modo con cui la parte attrice si procacciò la prova stessa, inquantochè l'essenziale per l'esito della causa è il vedere se la prova sia o non sia stata effettivamente raggiunta, e ad ogni modo anche le considerazioni suddette perdono ogni valore di opportunità riguardo alla prova del fatto

avvenuto non solo in via Monte di Pietà n. 21, dove fu rogato l'atto del notaio Vallauri, ma anche in corso Valentino n. 5, nella quale ultima circostanza non consta, che il Pecori abbia agito per istigazione della ditta Ricordi o della Società Italiana degli Autori prendendo a nolo e suonando in pubblico l' organetto num. 5483.

Si cercò inoltre, da parte del convenuto Massa Antonio di esonerarsi da ogni responsabilità dimostrando che non egli ma il suo figlio Giuseppe tiene il magazzeno degli organetti musicali ed esercisce il commercio relativo.

Ed infatti fu deposto dai testi Niclot Antonio, Viano Vittorio e Caudano Giorgio che in via Nizza 23 il Massa Giacomo figlio esercisce il commercio e l'industria dei piani a cilindro ed ha speciali cognizioni ed attitudini in materia. Che invece il Massa Antonio padre non vi si ingerisce per nulla, non lo si vede mai al magazzeno in via Nizza n. 23 ed abita in altra casa cioè al n. 19 della stessa via Nizza dove tiene una bottega di panieraio.

Ma ciò non può condurre alla conseguenza vagheggiata dal Massa Antonio di ottenere cioè l'assolutoria dalle domande attrici.

Risulta infatti dal prodotto atto di nascita che il Massa figlio non ha ancora raggiunto la maggior età essendo nato il 26 marzo 1881.

Risulta poi da certificato dell'agente superiore delle imposte che il padre e non il figlio, cioè il Massa Antonio, panieraio in via Nizza 19, trovasi tassato nei ruoli della imposta mobiliare pel reddito che gli proviene dal commercio e noleggio dei piani a cilindro, e dalle deposizioni testimoniali consta pure che davanti la bottega da panieraio del Massa Antonio è affisso un cartello che ivi si affittano organetti.

Se adunque si tiene conto di tutto ciò e si considera ancora che alcuni testimoni hanno deposto di aver visto sull' organetto la placca portante l'indicazione « Massa Antonio » o le iniziali « M. A. » e si argomenta infine dalle risultanze dei libri copia-lettere in causa prodotti da cui appare che lo stesso Massa Antonio già altra volta aveva pagato alla Ditta Ricordi la tassa dovuta come diritti d'autore per il nolo di organetti contenenti pezzi riservati e specialmente quello della « Bohême » devesi necessariamente ritenere che colui in nome e nell'interesse del quale si eserciscono tali commercio ed industria è il Massa padre, servendosi egli dell'opera del figlio unicamente come di un suo commesso.

Ritiene pertanto il Tribunale che siano da accogliersi le do-

mande attrici in quanto sono dirette ad ottenere il risarcimento dei danni, con inibirsi al Massa Antonio di noleggiare od altrimenti far suonare in pubblico l'organetto di cui è caso. Non crede però di doversi occupare dalle altre conclusioni attrici in quanto si riferiscono alla fabbricazione ed alla vendita di tali strumenti musicali, giacchè dalle prove eseguitesi non è risultato che il Massa personalmente o per mezzo di suo figlio fabbrichi o venda organetti.

L'unico fatto che sia risultato a carico del convenuto è quello di essersi servito dell'organetto avente il n. 5483 per riprodurre arbitrariamente in pubblico la composizione musicale senza pagarne il corrispettivo e quindi a questo fatto deve limitarsi la seguente declaratoria.

Quanto alla domanda di sequestro ed aggiudicazione dell'organetto il Tribunale osserva che a termini dell'art. 36 della legge 19 settembre 1889 può ordinarsi la distruzione o l'aggiudicazione dei mezzi della contraffazione solo quando per la loro natura non possono essere destinati alla riproduzione di opere diverse dalla contraffatta, la quale condizione di cose non si riscontra nel caso attuale in cui trattasi di piano a cilindro che serve per riprodurre parecchi motivi musicali diversi.

Quanto poi ai rapporti fra Massa e Pecori, non credesi di poter assecondare le domande del Massa perchè dal momento che il comm. Giacosa ha dichiarato di rinunciare e proporre domanda qualsiasi contro il Pecori non può il Massa pretendere di associare il Pecori alla sorte di lui con dividere fra loro ogni responsabilità. Libero il Massa di proporre una domanda di rilievo, ma non potrà mai far sì che si estendano al Pecori domande di terzi, da cui il Pecori, non è menomamente ricercato.

Le spese del giudizio devono farsi a carico del Massa come parte soccombente.

Per questi motivi, pronunciata l'unione delle due cause iniziate inibisce all'Antonio Massa di noleggiare per suonare in pubblico piani a cilindro od organetti contenenti composizioni musicali sulle quali spettino i diritti di autore al maestro Puccini ed alla Ditta Ricordi e C. e specialmente la riproduzione dell'aria del tenore nell'atto primo dell'opera « Bohême » e condanna il Massa medesimo al risarcimento dei danni per la fatta esecuzione musicale.

Pone inoltre a suo carico le spese del giudizio tassate in L. 440 oltre a quelle di sentenza. Dichiara la contumacia di Pecori Cesare e lo assolve dalle domande di Massa Antonio.

Alcune osservazioni solo per quanto riflette la nostra materia, sebbene la sentenza dia campo a non pochi commenti anche relativamente ai diritti d'autore.

Il Tribunale disse che non credeva di doversi occupare delle conclusioni attrici riferentisi alla fabbricazione ed alla vendita, perchè non è risultato che il Massa fabbricasse o vendesse organetti. Ma, domandiamo noi, e l'art. 3 del Protocollo di chiusura? Esso *autorizza e consente* la fabbrica e la vendita; nessuno poteva negare tal diritto al Massa, quando pure fosse provato che egli fabbricava e vendeva tali strumenti. Qui siamo precisamente in quella categoria di strumenti a cui si riferiva l'art. 3 del Protocollo di chiusura; quegli strumenti cioè già allora esistenti il cui mezzo riproduttore dei suoni è parte integrale e non ricambiabile a volontà dell'istrumento stesso, a differenza dei piani melodici, grammofoni ecc. in cui il mezzo riproduttore è assolutamente separato e distinto dall'apparecchio. Il Tribunale dice ancora che deve inibirsi al Massa di noleggiare od altrimenti fare suonare in pubblico l'organetto. Siamo d'accordo per l'inibizione del « far suonare in pubblico » perchè ciò implicherebbe non una semplice complicità ma un vero concorso nel reato; non dividiamo però l'opinione del Tribunale torinese per l'inibizione al noleggio. Vero che la Convenzione di Berna non parla che della fabbricazione e della vendita: ma si potrà seriamente dire che abbia voluto vietare il noleggio? Se è consentita la vendita che comporta un passaggio di proprietà, perchè non dev'essere consentito il noleggio, che in fin dei conti lascia l'oggetto sempre nella disponibilità del fabbricante? Si potrà dire che chi noleggia un simile strumento ha per iscopo diretto l'esecuzione nelle strade delle arie in essi contenute; ma questa non è una ragione, il suonatore saprà esso che fare dell'organetto che ha noleggiato: il fabbricante non ha da sapere nulla. Se l'Autorità di Pubblica Sicurezza, per fare un esempio, mi concede il permesso di vendere armi, io non violerò affatto la legge se ne affitterò a terzi qualcuna, nè io ho da saper e se l'individuo al quale ho noleggiato un'arma potrà coll'uso di questa contravvenire alle leggi. Tutto ciò ci sembra logico!

Il Tribunale poi disse che non poteva ordinare il sequestro o l'aggiudicazione dell'organetto perchè questo era suscettibile di riprodurre anche altre arie: crediamo che, essendo consentita la vendita e la fabbricazione, l'art. 36 della nostra legge non sia applicabile alla riproduzione fatta coll'organetto e non costituente di per sè sola, contraffazione: sta invece pur sempre il risarcimento dei danni per l'esecuzione pubblica abusiva.

16. — Veniamo alla seconda sentenza che ci pare rettissima ed interpretante la legge nel suo vero spirito; non le faremo seguire, di conseguenza, commenti di sorta.

Tribunale di Cremona 7 febbraio 1906, Ricordi (avv. Boschi e Campanari) c. Anelli (avv. Cervi).

Fatto. — Con ingegnoso congegno ideato da una fabbrica americana si è ottenuto un istrumento conosciuto in commercio sotto la denominazione *Cecilian - Pianola - Eolian,* che applicato ai pianoforti ordinari sostituisce l'esecuzione dell'uomo. La macchina però da sola non basta; a raggiungere lo scopo ultimo occorre lo impiego della musica preparata in modo adatto all'istrumento. Essa viene di conseguenza predisposta sotto forma speciale di carta traforata avvolgibile sopra rulli di legno, conosciuti sotto il nome di rulli musicali traforati.

Fra le Ditte che si dedicarono a tale specialità, vi fu pure la Ditta Anelli e C. di Cremona, la quale imprese a pubblicare sotto questa nuova forma, parecchi lavori musicali.

La Ditta G. Ricordi e C. avendo constatato che in tali riproduzioni figuravano opere delle quali essa è proprietaria, ritenendosi pregiudicata nei suoi diritti, è insorta contro la Ditta Anelli, promovendo azione e formulando le istanze superiormente tenorizzate.

Diritto. — Basta ricordare in che modo avvenga la preparazione dei rulli e quale forma schematica essi presentino all'occhio dell'osservatore, per tosto indurne che la riproduzione della musica è per essi perfetta, identica essendone la notazione, diversa solo apparendone la disposizione e configurazione materiale. Le note non sono più scritte sulle cinque righe e quattro spazi, oppure sopra o sotto le righe stesse, ma invece vengono segnate mediante fori praticati in carte speciali su altrettante righe quante sono le note dell'istrumento meccanico, che possono riprodursi al pianoforte ordinario. Per ciò poi che riflette il loro valore rispetto al tempo, ai segni speciali della scrittura musicale, corrisponde, nella zona avvolgente i rulli, una maggiore o minore lunghezza di fori.

Di fronte a simili risultati, male si comprende come la Ditta convenuta, possa farsi a contestare l'applicabilità all'ipotesi concreta dell'art. 2 Legge sui diritti d'autore, che adegua all'interdetta pubblicazione, la stampa *o altro simile modo,* con che la Ditta sostiene essersi voluto contemplare tutti quei modi che al pari della stampa importano soltanto una meccanica riproduzione

dell'opera dell'ingegno, mentre nel caso presente vi sarebbe stato a suo dire, da parte dell'inventore dei rulli traforati, un vero e proprio lavoro intellettuale, una certa genialità di trovata da togliere al lavoro compiuto quel che di materiale, che è la caratteristica generale a tutte le riproduzioni contemplate e perseguite dalla legge. Ma l'obbiezione è più apparente che reale, essendosi il patrocinio della convenuta Ditta invano sforzato d'attribuire all'opera della propria cliente un carattere di originalità e di genialità, che non le compete, volta che l'attività di essa, si è risolta nel sapere adattare la notazione al meccanismo cui doveva servire, ma con questo, la notazione è rimasta immutata tanto che anche un non pratico di cose musicali con un regolo, ove sieno segnate progressivamente tutte le note corrispondenti a quelle che l'istrumento meccanico può riprodurre, legge sul foglio traforato mano mano che si svolge correntemente la musica. Sarà lo spediente adottato ingegnoso finchè si vuole, ma non si afferma che esso abbia in sè alcun che d'originale o di geniale, essendo sempre un mezzo preordinato alla riproduzione meccanica dell'opera musicale.

Che se avesse voluto poi il procuratore della Ditta convenuta assumere che un simile mezzo per poter venire perseguito, debba presentare dei caratteri identici o almeno analoghi a quelli della stampa, avrebbe proclamato un grandissimo errore, che confutano a un tempo la lettera e lo spirito della legge. La lettera in quanto le parole *simile modo di riproduzione* già riportate, si applicano alla stampa non come tale e cioè come tecnica, come artificio, come manualità istrumentale, ma alla stampa come il modo più comune e ordinario di riprodurre le opere dell'ingegno, ond'è che l'aggettivo *simile* usato nell'inciso, dato anche di questo l'ordine logico e grammaticale, ha un senso più lato e d'altra parte anche più razionale che non sia quello dal patrocinio della convenuta Ditta assegnatogli. Lo spirito, dappoichè, che sia poi uno o l'altro l'istrumento riproduttore, quando il risultato sia quello di poter per esso ottenere una indefinita ripetizione dell'opera dell'ingegno, la conclusione non mutando, non potrebbe venire a diversa stregua regolata.

Di fronte alla risultanza finale, che è la sola cosa, cui il legislatore abbia potuto avere riguardo, perchè la sola, che abbia in sè la ragione del temuto pregiudizio, il rilievo tecnico dell'istrumento preordinato ad ottenerla diventa un'accidentalità trascurabile, il cui valore sfuggir doveva come sfuggì, al legislatore, quando alla stampa si richiamava anche per tutti gli altri modi

di pubblicazione, che ad essa ha adeguato solo per dichiarare, come implicitamente dichiarò, che tutti dovevan per essere colpiti avere comune con essa il carattere della riproducibilità indefinita con mezzi meccanici, comunque disposti, dall'opera dell'ingegno.

Se così stanno le cose, tosto si argomenta come le conclusioni della Ditta cessionaria Ricordi debbonsi integralmente accogliere, essendo esse altrettante conseguenze necessarie d'una sola premessa. S'oppone la Ditta Anelli per ciò che ha tratto all'obbligo della rivalsa, cui crede di non essere tenuta perchè in buona fede. Ora, di questa sua buona fede vi avrebbe grave ragione a dubitare, avvegnacchè essa non potesse ignorare nè la proprietà delle opere nel Ricordi, come quella che è cosa notoria anche fuori del campo musicale, nè l'attentato, che moveva al diritto altrui, inaugurando come fece coi rulli traforati un metodo destinato a rendere per la sua facilità quasi alla portata di tutti la conoscenza di spartiti costosi e malagevoli e a limitare se non forse ad eliminare lo spaccio che dei medesimi in rappresentanza dei loro autori la Ditta Ricordi quale loro cessionaria, con ragione accampa di volere a sè esclusivamente riservato. Ad ogni modo l'allegata buona fede, anco se esistente, non potrebbesi con fortuna allegare dalla Ditta Anelli, la quale con maggiore attenzione, del resto in lei doverosa, atteso il genere dell'industria iniziata, avrebbe potuto facilmente prevedere le conseguenze del proprio operato e guardarsene a tempo. Una cosa sola esime l'autore del fatto dal dovere che altrimenti gli corre, di risarcirne le conseguenze a chi assume d'averne attinta ragione di pregiudizio ed è il diritto di fare, che la Ditta Anelli certo non ha: *Nemo damnum facit nisi qui facet quod facere jus non habet.* Che poi vi sia stata mala fede o al contrario una condizione di ragionevole credenza, che escluderebbe alla persuasione di fare opera lecita nella Ditta Anelli l'intenzione di nuocere, è cosa che al più della presente controversia non interessa. Potrebbe avere un'utile influenza nel giudizio penale, non ne ha però alcuna nel civile, ove si persegue il danno, anche se irrogato da tale, che non lo abbia voluto, *etiam ab eo qui nocere noluit* (L. 5ª § 1 Diz. ad lez. Aquil.)

Per le spese esse seguono la soccombenza e circa l'invocata esecuzione provvisoria essa non può negarsi, essendo il diritto della Ditta attrice fondato su titoli autentici.

Per questi motivi.

Dichiara: 1° costituire violazione del diritto di edizione vigente su opere musicali protette dalla Legge sulla proprietà artistica e letteraria la riproduzione delle opere medesime o parte di esse

3

col sistema dei così detti rulli musicali perforati fabbricati dalla Ditta Anelli e C. nei rapporti della Ditta G. Ricordi e C. di violazione dei diritti d'autore ad essa spettanti sulle opere, delle quali è legittima proprietaria, e specialmente di quelle portate nei cataloghi della Ditta Anelli e supplementi finora pubblicati:

a) per avere pubblicato opere appartenenti al primo periodo;

b) per avere ommesso di denunciare il numero degli esemplari riprodotti delle opere cadute nel secondo periodo.

Inibisce alla Ditta Anelli e C. di fabbricare rulli musicali perforati, riproducendo opere di proprietà della Ditta G. Ricordi e C. tuttora comprese nel primo periodo di proprietà.

La dichiara tenuta a denunciare il numero degli esemplari, che sarà per fare delle opere cadute nel secondo periodo, giusta quanto dispongono gli art. 9 e 30 della Legge 18 settembre 1882 sulla proprietà artistica e letteraria.

Condanna la Ditta Anelli e C. al risarcimento dei danni da liquidarsi in separato giudizio, cui pure rinvia la domanda d'aggiudicazione dedotta sotto al n. 7 dell'atto di citazione.

Condanna pure la Ditta Anelli alla rifusione delle spese di giudizio che liquida in L. 656 e sentenza.

17. — Ed eccoci alla terza Sentenza, contro la quale pende tuttora (crediamo) il giudizio d'appello nanti l' Ecc.ma Corte di Milano: sentenza importantissima che ha messo a rumore l'industria dei Grammofoni e simili, e vertita fra ragguardevoli e notissime Case. — La riproduciamo integralmente, sebbene la prima parte si riferisca ad incombenti procedurali, perchè di molto interesse.

Tribunale di Milano 27 luglio 1906: Società Italiana degli Autori (avv. Ferrari), G. Ricordi e C. (avv. Campanari) Edoardo Sonzogno (avv. Foà e Valdata) contro The Grammophone Company (avv. Bruno e Mildnay) e contro The inventions (avv. L. Bianchi).

(Omissis) . . . .

La Società degli Autori è venuta in giudizio in rappresentanza di autori ed editori francesi ed italiani; ma quali diritti fa valere?

O gli autori hanno ceduto alle Case editrici la proprietà delle loro opere, e allora a queste Case soltanto può competere azione; o non hanno ceduto, ed allora la Società non può avere *vox ad loquendum* nel nome degli editori. La Società che si afferma rappresentante degli uni e degli altri deve dichiarare per conto di chi

agisce, e se mai agisse per gli autori, dovrebbe superare questi ostacoli: che parecchi di essi (Puccini, Giordano, Mascagni, Leoncavallo, Cilea e Massenet) hanno consentito alla riproduzione grammofonica delle loro opere; altri (Giordano, Leoncavallo e Cilea) vi hanno personalmente collaborato; altro ancora (Mascagni) ha pubblicamente riconosciuto di non avere interesse nel presente giudizio.

Se invece agisse per gli editori, la Società dovrebbe darsi carico delle eccezioni mosse contro le Case francesi in ordine alla proprietà delle opere per cui la protezione legale viene reclamata, e darsi carico di provare anche i diritti vantati da Sonzogno e Ricordi.

Questo in sostanza il ragionamento della convenuta, a cui si risponde: Il proposto dilemma sarebbe esatto quando fosse vero che con la cessione di un'opera d'arte chi l'ha composta restasse spogliato d'ogni diritto. Ma ormai non è chi non sappia e non ammetta che un'opera dell'ingegno mette capo a due distinti diritti, quello pecuniario, che può essere oggetto di contrattazione e di alienazione; quello così detto morale o intellettuale od artistico che si radica nella persona dell'autore e che si sottrae a qualunque spogliazione convenzionale.

Qualunque opinione si porti sull'assenza del diritto d'autore: o che lo si ritenga, come in Francia ai tempi della Rivoluzione « la più sacra, la più legittima, la più inattacabile, la più personale di tutte le proprietà » o che della proprietà letteraria si parli come di un *traslato* e di una improprietà di linguaggio; o che vi si ravvisi una semplice difesa accordata alla personalità pensante dell'uomo, secondo la più moderna costruzione giuridica, certo è che in quanto attiene alla tutela della *paternità* e della *intangibilità* dell'opera, il diritto d'autore porta l'impronta di un diritto personalissimo ed inalienabile, diritto che preesistè al sorgere della difesa legale e sopravvive all'estinguersi di essa. Onde è che quando dei maestri come Boito, Puccini e Tosti prendono parte ad un giudizio dove si discute della proprietà artistica delle loro opere, nessuno può ardire di escluderli dal dibattito, sotto pretesto che la rappresentanza sia completa colla presenza degli editori cessionari delle opere stesse. E tanto meno si potrebbe arrivare a questa meta, quando si consideri che non solo ai nominati maestri compete l'esercizio del diritto artistico, ma spetta eziandio una compartecipazione sui proventi delle esecuzioni musicali, donde un interesse anche economico da proteggere.

Accertato l'interesse ad agire, è anche accertata la veste della

Società Italiana degli Autori, munita come si presenta di regolare mandato, benchè a termini degli art. 2 e 6 dello Statuto sociale avrebbe potuto persino dispensarsene.

Non carenza di azione quindi nei riguardi dei tre autori rappresentati dalla Società.

Nei riguardi degli altri, degli autori italiani e francesi, la eccezione non ha poi ragione di sussistere dal momento che la Società Italiana degli Autori, contro la quale è stata mossa, ha dichiarato di costituirsi e di concludere soltanto per Boito, Puccini e Tosti. Solo per Puccini, a combattere l'obbietto relativo alla permessa riproduzione grammofonica, è bene precisare che tutto si riduce ad una lettera 20 gennaio 1903, con la quale il maestro, ringraziando del dono di uno splendido grammofono Monarch, scriveva al donatore parole lusinghiere per la perfezione dell'istromento.

Come si vede, da un atto di urbanità e da un elogio abbastanza obbligato, al consenso nella contraffazione, ci corre assai.

Ma la eccezione della Ditta convenuta potrebbe, in certo qual modo, toccare gli editori italiani (dei francesi non è più il caso di occuparsi dopo la disgiunzione delle loro domande, e il Tribunale non vuol sfuggire a questo esame, il cui risultato lo porta a ritenere che il contegno degli autori Giordano, Mascagni, Leoncavallo e Cilea non ha per nulla pregiudicato le azioni dell'editore Sonzogno, e che la proprietà artistica vantata da entrambi gli editori milanesi, trova la sua giustificazione nei titoli esibiti in possesso, salvo quanto si dirà appresso per la Casa Ricordi.

Anche ammesso ciò — di cui manca la prova in atti — che quei maestri avessero autorizzate ed eseguite le riproduzioni grammofoniche di cui si tratta, ciò non impedirebbe agli editori di denunziare, come hanno fatto, l'avvenuta contraffazione, perchè quando un autore trasmette a terzi i diritti guarentitigli dalla legge, non è più libero di disporne a favore di altre persone.

La Gramophone si regolerà come stimerà meglio nei rapporti con questi autori, ma non ha potuto acquistare da essi il diritto di usurpare a danno degli editori la proprietà di cui quelli hanno fatto a questi lecita e valida alienazione.

Del resto, pare ovvio riflettere che quando un autore, dopo aver ceduto la sua opera. si presta a facilitarne l'esecuzione in pubblico, non fa che assumere una parte simile a quella di un artista qualunque, il quale, non come investito del diritto di autore, ma come esecutore, collabora ed è compensato.

Quanto alla prova dei diritti che Sonzogno e Ricordi vogliono

collocare all'ombra della legge 19 settembre 1882, lo spoglio dei documenti della causa ne attesta la più inconfutabile esistenza, meno per le opere *Anna Bolena* e *Poliuto* di Donizetti, *Puritani* di Bellini, *Giulietta e Romeo* di Gounod, di cui Ricordi non ha giustificato la proprietà e per cui è il caso di riservargli ogni azione e ragione

Un'altra osservazione conviene ancora di fare a questo proposito, ed è che le parti sono d'accordo nella distinzione tra opere appartenenti al primo ed al secondo periodo della protezione legale coincidendo al riguardo gli elenchi compilati da Ricordi con le indicazioni date dalla Gramophone nella conclusionale e nel prospetto bollato il 28 febbraio 1906, eccezione fatta per il *Ruy Blas* di Marchetti che figura solo nella nota Ricordi, ma che per pubblica notorietà si può ritenere anch'esso compreso nelle opere del secondo periodo.

Da ultimo la Gramophone ha richiamato l'attenzione del Tribunale sull'opera di Mozart, *Don Giovanni*, facendo rilevare come la sua produzione sia ormai assolutamente libera; ma il Tribunale non ha che da rispondere non essere stata tale opera da nessuno degli attori indicata.

Esaurito per tal modo il gruppo delle eccezioni pregiudiziali, e passando al merito osserva il Collegio:

« Il est entendu que la fabrication et la vente des instruments « servants à reproduire mécaniquement des airs de musique em- « pruntés au domaine privé ne sont pas considerées comme con- « stituant le fait de contrefaçon musicale. »

Così dispone l'art. 3 protocollo di chiusura della Convenzione di Berna 9 settembre 1886, per la protezione delle opere letterarie ed artistiche.

Ed è da questo disposto che la Gramophone ha dichiarato di desumere l'argomento fondamentale della sua difesa, proponendosi di dimostrare: *a)* che l'art. 3, invece di una norma di *ius singulare* da applicarsi esclusivamente nei rapporti internazionali, rappresenta un principio di diritto comune da ritenersi vigente anche nella nostra legislazione; *b)* che tra gli strumenti destinati a riprodurre meccanicamente i pezzi di musica debbono anche comprendersi gli attuali grammofoni.

Ma il Tribunale, dopo matura riflessione si è persuaso, che entrambe le tesi propugnate dalle convenute non rivestono consistenza giuridica, essendo l'art. 3 protocollo di chiusura di Berna inapplicabile al caso per un doppio motivo:

1.° Per incostituzionalità nei rapporti di diritto privato interno;

2.° Per argomenti di interpretazione ricavati dalla lettera e dalla ragione della clausola.

I. La Gramophone, per sostenere che il principio adottato dalla Convenzione di Berna relativamente agli strumenti meccanici destinati a riprodurre il suono, non fu una innovazione, ma il semplice riconoscimento di una norma che faceva parte della legislazione italiana, ha invocato: i precedenti del trattato italo elvetico 5 maggio 1869; il parere manifesto dal senatore Scialoja con lettera 22 ottobre 1865 diretta al Ministro di Agricoltura, Industria e Commercio; il necessario pareggiamento dei fabbricanti stranieri agli italiani; il testo esplicito (art. 4 e 30 della Convenzione italo-elvetica, la posizione e la formula dell'art. 3 Convenzione di Berna; la necessità di conciliare il diritto nazionale colle disposizioni dei trattati internazionali; l'approvazione avvenuta per semplice decreto reale; la giurisprudenza belga; i voti dei vari Congressi.

Quanto ai precedenti del trattato italo-svizzero, occorre notare come tanto l'art. 4 di questo trattato, quanto la legge francese del 16 maggio 1866 e l'art. 3 del protocollo di chiusura che da questa legge è stato testualmente riprodotto, costituiscano il portato della volontà della Svizzera e rappresentino unicamente una tutela degli interessi dei fabbricanti svizzeri d'organetti, di scatole musicali e simili.

Basta ricordare l'« exposé des motifs » della legge 16 maggio 1866, dove è detto: « La Suisse qui est en possession de fabriquer « le plus grande nombre de boîtes à musique et qui en opére « l'exportation par nos ports s'alarma de la situation faite à son « industrie. Le Ministre Suisse déclara que son gouvernement « n'avait donné son adhésion aux stipulations convenues que dans « la pensée que les boîtes à musique et les istruments analogues « conserveraient en France les immunités dont ils avaient joui « jusqu' alors, et qu'il ne pourrait apposer sa signature au traité « qui allait lier deux pays que sous la condition que le gouverne- « ment français s'engagerait à présenter au Corps législatif un « projet de loi qui placerait l'industrie dans la situation qu'elle « avait autre fois ».

La Svizzera infatti si era impressionata del fatto che la giurisprudenza e la dottrina francese, interpretando l'art. 1 della legge fondamentale sui diritti d'autore 19 luglio 1793 e gli art. 425 e 427 c. p., ritenevano rientrare nel concetto di contraffazione, non solamente *les editions gravées ou imprimées*, ma qualsiasi modo di fabbricazione e *de mise au jour* dell'opera dell'ingegno, quindi

anche le scatole musicali e gli altri strumenti analoghi. E fu così che sorse l'accennata legge speciale, origine ed esempio alla convenzione conclusa poi tra l'Italia e la Svizzera ed alla Convenzione di Berna.

Ora, se fu una nazione straniera a reclamare un trattamento di favore per gli strumenti musicali meccanici, se furono motivi d'interesse industriale particolari a quella nazione, che provocarono l'ordinamento giuridico di cui si discorre; se la Francia per far paghi i desideri della Svizzera ha dovuto modificare la sua legge interna, restringendo contro gli autori quella tutela che le magistrature riconoscevano ampia ed incondizionata; se la legge italiana del 1865 non usando la parola *édition* che si legge negli articoli 3 e 5 della legge 1793 e nell'art. 425 del cod. pen.; non potrebbe neppure prestarsi a quei dubbi di interpretazione che in Francia furono sollevati, ma combattuti, ne segue all'evidenza, che dunque, dai precedenti storici del trattato Italo-Elvetico, non argomenti a favore, ma argomenti contrari alla tesi della Gramophone, si debbono ricavare, nel senso cioè che, ben lungi dell'essersi coll'art. 4 di questo trattato richiamata semplicemente nei confronti della Svizzera l'intelligenza della legge italiana, siasi voluto dar vita ad una vera e propria norma di diritto singolare.

È vero, ed è questo il secondo dei rilievi della Gramophone, che il senatore Scialoja, interpellato dal governo italiano durante le trattative colla Svizzera preludenti alla formazione del trattato, ha opinato non doversi riguardare compresi nelle disposizioni degli articoli 1-2 e seguenti della legge 25 giugno 1865, le scatole e gli organetti; ma per quanto autorevole si possa dir questa opinione, non cessa di essere la manifestazione dell'avviso individuale di un giurista, non elevabile quindi all'onore di una interpretazione autentica, nè tale da prevalere contro la parte letterale o la intellettuale della legge. Non senza aggiungere, che mentre lo Scialoja suggeriva al governo di accettare la clausola proposta dalla Svizzera in modo semplicemente spiegativo, la redazione invece dell'art. 4 del trattato: « les stipulation de l'article 1er s'appliqueront également a la représentation ou exécution des oeuvres dramatiques ou musicales, pubbliées, exécutées... « *par contre:* elle ne s'appliqueront point à la reprodution des « aires musicaux au moyen de boîtes à musique ou istruments « analogues... » ponendo in antitesi il diritto comune con la questione degli istrumenti meccanici, accenna a quel carattere di *concessione eccezionale* per la Svizzera che proprio a quell'eminente giureconsulto era parso doversi evitare.

Nè giova richiamare il pensiero sulla diversità del trattamento che verrebbe fatto ai fabbricanti stranieri di istrumenti meccanici per suono, in confronto ai fabbricanti italiani; perchè se questo fosse, non sarebbe altro che una conseguenza di non avere l'Italia provveduto o ad una legge interpretativa di quella del 1865 (acquietandosi in proposito al parere di un privato), o ad uniformare la legge nazionale colle Convenzioni internazionali, come invece opportunamente ha fatto la Francia. E le conseguenze dell'applicazione fedele della legge devono pesare sulla coscienza del legislatore, servire di argomento all'interprete per correggere la legge stessa.

È stato invocato il testo esplicito dell'art. 4 della Convenzione Italo-Elvetica per dire che l'obbligo assunto dalle nazioni contraenti di non sottoporre mai ad alcuna restrizione o riserva la fabbricazione o la vendita delle scatole con musica o istrumenti analoghi, implica il più esplicito riconoscimento che tale restrizione o riserva non era contenuta nella legge del 1865. Ma due cose rispondono: che il trattato Italo-Elvetico non può avere forza di interpretare la nostra legge nei rapporti tra italiani, oppure fra questi e i cittadini d'altre nazioni; che di fronte al detto art. 4 l'Italia contraeva l'impegno morale di mettere il diritto interno in consonanza colle obbligazioni assunte nel trattato non già che questa conformità legislativa fosse un fatto compiuto.

Si è poi parlato della formula e della collocazione dell'art. 3 della Convenzione di Berna per dedurne che si tratti di una norma meramente interpretativa e dichiarativa delle precedenti.

Ma in materia di convenzioni internazionali, l'espressione *il est entendu* equivale all'altra *si conviene*, tanto è vero che non venne usata solo per l'art. 3 del Protocollo di chiusura, ma per numerose altre disposizioni del testo (art. 6, 10, 11, 13, 15, 17), appena occorre avvertire che il Protocollo di chiusura firmato dai plenipotenziari e ratificato dai governi, riveste valore identico a quello della Convenzione, come del resto si evince anche dalle parole con cui termina: « le present protocole de clôture sera considéré comme faisant partie intégrante de cette Convention, « et aura la même force, valeur et durée ». Dunque non è certo da queste considerazioni superficiali che la contesa possa venire illuminata.

E non si invochi l'opportunità di conciliare le Convenzioni internazionali con l'art. 1 della legge italiana, nè si ricorra alla giurisprudenza forestiera, nè a spigolare fra i voti dei moltissimi congressi tenutisi in Italia ed all'estero in materia di protezione letteraria ed artistica.

Che fosse opportuno, anzi moralmente obbligatorio, far sì che la legge italiana non si trovasse in contrasto colla Convenzione di Berna e colla precedente Italo-Svizzera è indubitabile; ma resta a sapersi se e come a ciò siasi provveduto; — che la sentenza della Corte di Bruxelles 29 dicembre 1905 suoni in senso favorevole alle convenute è certo, ma sarebbe troppo facile contrapporvi delle sentenze contrarie dello stesso Belgio, della Francia e della Germania; — che nei Congressi si sia più volte levata la voce contro la estensione dell'art. 3 del Protocollo di chiusura agli istromenti perfezionati moderni è anche esatto, ma ciò può dimostrare soltanto il desiderio degli autori e degli editori che le dubbiezze di interpretazione suscitate dal detto articolo vengano legislativamente eliminate e rivela altresì come la tendenza moderna sia favorevole ad una maggiore protezione degli interessi degli autori, porgendo, se mai, all'interprete uno stimolo per ridurre entro i più angusti confini quello che fu qualificato « uno strappo alle garanzie generali del diritto artistico-musicale. ».

Per cui non rimarrebbe in campo che un ultimo argomento desunto dall'essersi approvata per semplice decreto reale la Convenzione 19 settembre 1886.

Ma è appunto questo argomento che dà occasione e base al Tribunale per dimostrare che nei rapporti di diritto privato l'art. 3 del Protocollo di chiusura deve considerarsi come inesistente per vizio di incostituzionalità.

*** Il diritto di stipulare trattati è uno dei principali attributi della sovranità e le norme colle quali può essere esercitato bisogna ricercarle quindi nella costituzione politica di ogni Stato.

Ordinariamente le costituzioni affidano tale diritto al Capo del potere esecutivo, ma non mancano quelle che lo riservano al consenso delle Camere elettive, ed altre procedono per distinzione secondo la materia da regolare. Così è per l'Italia, dove l'art. 5 dello Statuto dispone che appartiene al Re di fare i trattati di pace, d'alleanza, di commercio ed altri soggiungendo però che non avranno effetto quelli che importassero un onere alle finanze, o variazioni di territorio dello Stato, se non dopo ottenuto il placito delle Camere.

Dunque da noi è ammesso che per decreto reale si possono concludere trattati in materia di proprietà artistica e letteraria, ma andrebbe fortemente errato chi credesse che le limitazioni fatte al potere esecutivo dall'art. 5 suddetto si restringessero ai due casi di trattati che impongano aggravi alle finanze o contengano variazioni di territorio, un altro vincolo sorgendo dai

principii del diritto pubblico italiano dall'art. 5 delle disposizioni preliminari al Codice civile che parla dei modi onde le leggi possono essere abrogate.

Maestri di diritto costituzionale e di diritto internazionale (di cui si invoca deliberatamente l'autorità, attesa l'indole della questione sollevata d'ufficio) con mirabile accordo insegnano, che nessuna modificazione alla legislazione interna può essere fatta senza l'approvazione del Parlamento.

« Si ritiene necessario l'assenso delle Camere, dice Chimienti (*Trattato di diritto costituzionale*, pag. 304), non solo per i trattati con cui venga stipulata una variazione di territorio o dai quali provenga un diretto onere alle finanze dello Stato, ma anche per quelli i quali, sia pure indirettamente, possano produrre effetti finanziarii, o sul bilancio dello Stato, o su quello privato dei cittadini, *o importino modificazioni sulla legislazione interna.* Tali effetti e modificazioni vengono generalmente prodotti dai trattati di commercio e da altri relativi alla proprietà letteraria ».

E, rincalza il Palma (*Corso di Diritto costituzionale*, vol. II, pag. 423); « Sebbene lo Stato eccettui dalle prerogative del Re di concludere validamente dei trattati colle nazioni straniere quelli che importino gravezza finanziaria o variazioni di territorio, non ne segue che tutti gli altri trattati indistintamente non abbiano d'uopo dell'approvazione del Parlamento. Perocchè bisogna avvertire se concernano materia legislativa e di competenza parlamentare oppure no. Nel primo caso si intende che sarebbero nulli, perchè altrimenti la prerogativa regia si sovrapporrebbe, gli inglesi direbbero ai privilegi, noi diciamo ai diritti delle Camere.... In questa materia fa d'uopo interpretare ragionevolmente la lettera dello Statuto, cioè porla in armonia con altri articoli del medesimo e con tutto il suo spirito che, conferisce bensì al Re la conclusione di trattati di commercio e simili, ma non gli conferisce il potere legislativo se non collettivamente colla Camera dei deputati e col Senato ».

Dai quali insegnamenti si evince che quando il trattato, o verte su materia legislativa o tende a modificare le leggi interne vigenti, deve essere sottoposto alla sanzione delle Camere.

Senza di che « possono i Tribunali del Regno rifiutarsi di applicarlo come devono rifiutarsi di applicare qualunque atto del potere esecutivo con cui sia derogato, o la legge Costituzionale, o qualunque legge dello Stato (Fiore, *Trattato di Diritto Internazionale pubbl.*, vol. 2, Cap. 1074, pag. 267).

Ma questi principii non appartengono soltanto alla scuola. Essi

sono stati sempre affermati anche dal Parlamento ogni qualvolta se n'è presentata l'opportunità, come recentemente accadde a proposito dell'approvazione delle tre convenzioni firmate all'Aja il 12 giugno 1902 fra l'Italia e vari Stati. Nella tornata del 12 giugno 1905, il Presidente e relatore della Commissione, onorevole Gianturco, così si esprimeva alla Camera: « La prima questione co-
« stituzionale riguarda l'interpretazione dell'art. 5 dello Statuto,
« i quale assoggetta all'approvazione del Parlamento i trattati
« internazionali che impongono oneri alle finanze o contengono
« variazioni di territorio. Questi sono i due casi espressamente
« preveduti dall'art. 5; ma evidentemente sarebbe stata gretta e
« contraria ai principii la conseguenza che si potessero per trat-
« tati modificare le leggi esistenti, cioè il diritto materiale che i
« nostri Magistrati devono applicare senza il voto del Parlamento.
« *E' ovvio e ragionevole che la legge non possa essere modificata*
« *nè abrogata, da trattati approvati con decreto del potere*
« *esecutivo, ma solo da altra legge approvata dai due rami del*
« *Parlamento e sanzionata dal Re.* Il Governo ha fatto perciò
« giusta applicazione di tale concetto presentando al Parlamento
« quelle disposizioni della convenzione per la pace stipulata al-
« l'Aja, mercè le quali veniva esteso ai soldati dell'esercito nemico
« la forma del testamento militare che l'art. 799 del Codice nostro
« ammette soltanto a favore dei militari e delle persone impie-
« gate presso l'esercito nazionale. Le tre convenzioni non sono
« state ispirate dal proposito di modificare la legislazione interna
« di ciascun Stato, bensì da quello soltanto di determinare la
« legge regolatrice. Ciò non di meno la vostra Commissione dà
« ampia lode al Governo per averle presentate all'approvazione
« del Parlamento, perchè *si può dubitare* che in qualche parte
« sia pure modificato, almeno per implicito, il diritto vigente
« italiano. Ed è degno di lode anche l'accenno contenuto nel-
« l'art. 1 alla convenzione del 14 novembre 1896, concernente la
« procedura civile, convenzione che, approvata con decreto 14
« maggio 1899, a rimuovere qualsiasi disputa di costituzionalità,
« viene per implicito confermata con la presente legge ».

Il Tribunale ha voluto a bello studio richiamare qui per disteso questo passo della relazione parlamentare, perchè, mentre rivela come sia e debba essere intesa la facoltà del potere esecutivo in ordine ai trattati, vale a dimostrare come le Camere italiane intendono affermare le loro prerogative anche nei casi dove semplicemente possa sussistere un dubbio che sia toccata la legge nazionale, anche quando la sanzione del decreto reale sia già avvenuta.

E, del resto, proprio in materia analoga alla presente, cioè di protezione della proprietà industriale, il Governo ha stimato di fare approvare per legge la relativa convenzione internazionale (Legge 4 luglio 1884, N. 2473, Serie 3.ª, che dà esecuzione alla Convenzione di Parigi 20 marzo 1883) locchè viemmaggiormente conferma la necessità di sentire il Parlamento quando i trattati possono influire sul diritto patrio in vigore.

Infine altro argomento a sostegno della tesi è ben lecito ritrarre dalla legge sui diritti d'autore 19 settembre 1882, la quale all'art. 44 autorizza il Governo del Re ad accordare con decreto reale guarentigie e diritti nei rapporti internazionali purchè sotto condizioni di reciprocità a tempo e *non sostanzialmente diversi da quelli riconosciuti dalla legge stessa.* Dove si vede come il potere esecutivo sia stato abilitato a trattare cogli Stati esteri in materia di diritti d'autore, salva e rispettata la legislazione nazionale.

Premesso tutto ciò, siccome la Convenzione di Berna 9 settembre 1886 è stata approvata con semplice Decreto Reale 6 novembre 1887, N. 5024 (Serie 3.ª), così deve dichiararsi inesistente nei rapporti di diritto privato per quelle parti in cui avesse preteso di derogare, o comunque modificare, la legge dello Stato 19 settembre 1882 sui diritti spettanti agli autori delle opere dell'ingegno.

La Gramophone ha intuito la ineluttabilità di questa conseguenza — e come in Francia in una recente memorabile disputa, tutti gli sforzi dei fabbricanti di grammofoni erano stati diretti a dimostrare che la legge del 1886 non aveva derogato alla legge del 1793, ma era semplicemente una legge di interpretazione, per giungere al risultato di escludere il carattere di diritto singolare nella disposizione riguardante gli istrumenti meccanici musicali, — così in questa sede si è tentato dalla convenuta di stabilire che l'art. 3 del Protocollo di chiusura interpreta e non deroga il diritto sorgente della legge 19 settembre 1882. Nessuno potrà negare che gli sforzi siano stati abili e dotti; ma il Tribunale, con la confutazione superiormente fatta di tutti gli argomenti addotti dalla Gramophone, e con quanto verrà in seguito dicendo sulla interpretazione della legge italiana, crede di acquisire alla causa come verità incontrastabile questi capisaldi: che l'Italia possedeva al pari della Francia una legge contenente la più larga tutela degli interessi degli autori, assicurandoli contro le usurpazioni in qualsiasi modo fatte; che s'arrese ad accettare la proposta della Svizzera relativamente alle scatole musicali ed altri istrumenti, unicamente per riguardo dell'industria di quella nazione;

che l'art. 3 del Protocollo di chiusura, nonchè non rappresentare una esplicazione naturale del concetto della contraffazione, costituisce invece una limitazione ai principii secondo i quali la legge italiana intendeva la tutela della proprietà letteraria ed artistica. Per cui riassumendo su questo primo punto — al dilemma intavolato dalla Gramophone: O si ammette che l'art. 3 Protocollo di chiusura della Convenzione di Berna non rappresenta che un principio di diritto comune già attuato precedentemente della nostra legislazione oppure si deve riconoscere che esso ha modificato in tal senso la legge italiana, torna assai agevole questa risposta,

L'art. 3 del protocollo, come il portato di particolari interessi industriali e locali costituisce una norma di diritto singolare in opposizione coi principii della legge italiana. Questa legge non ha potuto essere modificata dall'articolo stesso non avendo tale capacità un trattato approvato con semplice Decreto Reale.

E, detto questo, ognuno comprende come siano inutili le indagini fatte, tanto dagli attori che delle convenute, per vedere se alla Gramophone convenga la attribuzione di società nazionale a sensi dell'art. 230 del Codice di commercio, o se debba invece conservare il suo statuto personale; se per conseguenza il conflitto rientri in un rapporto di diritto internazionale, o si svolga tra cittadini italiani o da considerarsi tali: se la convenzione di Berna siasi sovrapposta alle legislazioni interne dei vari Stati sopprimendole, oppure lasciandole rivivere in quanto garentissero ai nazionali diritti più estesi.

Di vero, anche supposto che la Gramophone non abbia perduta la sua qualità di Società inglese, la soluzione della causa non verrebbe menomamente spostata, perchè a prescindere che dalla nazionalità della produzione e non dalla nazionalità dell'autore, si deve prendere norma per la scelta della legge applicabile, non è ammissibile che uno straniero, armandosi dell'art. 3 del Protocollo di chiusura, possa importare in Italia il diritto di spogliare della sua proprietà artistica un italiano, di quella proprietà che gli è riconosciuta da una legge interna non legalmente abrogata. Nè conclude poi per la ragione del decidere, la bella dimostrazione data dal Sonzogno nel rapporto esistente tra le garanzie della Convenzione di Berna e le garanzie maggiori degli Stati unionisti perchè se è matematicamente esatto, alla stregua dei commenti riportati nella conclusionale (ai quali il Tribunale potrebbe aggiungere il conforto dell'autorità di Pradier-Fodéré (*Traitè de droit internazional publ. Européen et Américain,*

tomo IV, § 2237), che la Convenzione del 9 settembre 1886 non ha cancellato le legislazioni dei diversi Stati; che non ha inteso imporre una regola unica a cui ciascuno dovesse sottomettersi, ma dettare solo un principio di codificazione universale e promettere un minimum di protezione; che vennero mantenute quindi in attività tutte le leggi contenenti più efficaci e liberali difese per gli autori, non deriverebbe da tutto ciò che l'art. 3 dovesse considerarsi come non scritto. Diversamente si dovrebbe supporre che l'Italia, mentre si impegnava a concedere ampia libertà alla industria degli strumenti meccanici, nel tempo stesso si riservasse vincolarla sul territorio, vale a dire che si fosse assunto un impegno vuoto di senso.

La verità è invece che questo impegno internazionale fu preso e vige, ma per gli effetti di diritto privato soltanto non può essere opposto agli italiani in mancanza di regolare approvazione dell'art. 3. Lo che ritorna al punto di partenza, cioè che per motivo di incostituzionalità il Protocollo di chiusura non può essere invocato contro gli editori italiani.

II. Senonchè, anche interpretandosi la portata di questo Protocollo, si deve giungere alla identica conclusione.

Certamente le autorità giudiziarie non hanno competenza per interpretare i trattati diplomatici, ma in quanto possono spiegare effetti nell'ordine del diritto privato, tal competenza non può essere contrastata.

Ora, sotto questo aspetto e per questi limitati fini, esaminando l'art. 3 del Protocollo di chiusura della Convenzione di Berna, sembra al Tribunale di poter asserire che gli attuali grammofoni sfuggono alla disposizione.

Neque leges, neque Senatus Consulta ita scribi possunt ut omnes casus qui quandoque inciderint comprehendantur; ma appunto quando si è in presenza di un caso nuovo non previsto espressamente dalla legge, bisogna anzitutto domandarsi con quali criteri si debba procedere nella interpretazione e quindi porsi il quesito: Si tratta di un disposto legislativo appartenente al *jus singulare*, o di un precetto discendente dal diritto comune? Perchè, nel primo caso, le più ovvie regole di ermeneutica ammoniscono il giudice che ogni applicazione estensiva sarebbe vietata e che ogni dubbio dovrebbe ricondursi in seno alla norma generale. Già si è accennato più sopra le origini storiche della Convenzione di Berna, e ciò che si è esposto vale a dimostrare come l'art. 3. rappresentasse una graziosa concessione fatta alla Svizzera per favorirla nell'industria, che tanto le premeva, degli organi di

Barberia e scatole musicali. Dunque nulla di più ovvio che ritenere il detto articolo *contra tenorem rationis propter aliquam utilitatem auctoritate costituentium introductum*, e correlativamente restringere la portata della concessione nei limiti dello speciale bisogno al quale si voleva soddisfare.

Si noti che sebbene all'epoca della Convezione istrumenti più perfezionati si conoscessero, pure non si erano nel mercato affermati così da destare l'allarme degli autori e l'attenzione dei governi, onde non parrebbe eccessivo concludere che alla mente delle parti contraenti non siano stati presenti. Presenti ad ogni modo i grammofoni non hanno potuto essere, perchè scoperti più tardi e costituenti una vera rivoluzione nel campo degli strumenti meccanici musicali.

Voler paragonare gli organi di Barberia e *les Boîtes à musique* ai grammofoni attuali è sforzo vano, troppo profondo essendo le differenze, e per il modo di costruzione e per il modo di funzionamento degli uni degli altri: — per la costruzione, perchè mentre gli organetti e simili formano un istrumento unico capace di limitate esecuzioni musicali, i dischi costituiscono un materiale che sta a sè, che serve alla utilizzazione del grammofono, ma non ne costituisce parte integrante, come la musica non lo è del pianoforte; un materiale suscettibile di separato commercio. — E quale! — Per il funzionamento, perchè avvicinare nel concetto i vecchi organetti coi moderni grammofoni è non voler sentire il divario che corre tra una riproduzione sovente grottesca ed uggiosa di pezzi musicali e quella *vera musica vivente* che dal grammofono è data.

Ma se si comprende che le nazioni abbiano potuto, bilanciando gli interessi industriali della Svizzera con lo scarso danno che agli autori derivava dalla libera fabbricazione degli organetti, sacrificare la protezione artistica, non si può ammettere che così grave jattura per i compositori di musica e per gli editori, avessero voluto consentire, quale è portata dall'invasione dei grammofoni. Giova ancora avvertire come lo stesso Scialoja, nella sua lettera al Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, avesse esclusivamente fondato il suo avviso sulle scatole di musica e sugli organi svizzeri, ciò che conforta a ritenere essersi tutto il trattato Italo-Elvetico all'art. 4, quanto la Convenzione di Berna all'art. 3, voluti riferire propriamente a questi istrumenti.

E che questa interpretazione restrittiva debba essere accolta lo dimostrano con molta efficacia la giurisprudenza dell'Impero Germanico e più specialmente le osservazioni fatte alla confe-

renza letteraria ed artistica di Berna del 1889 dal Pouillet e da Numa Droz.

Disse il Pouillet (compte rendu de la conférence de Berne 1889, pag. 43): « Ces cartons ne sont évidemment pas autre chose que « de véritables partitions, indépendantes de l'istrument, puisqu'ils « se vendent séparément qu'on les fournit par abonnement, qu'ils « sont suscetibles d'être plus ou moins longs suivant l'importance « du morceau à éxécuter et qu' on peut les faire succéder sur « l'instrument indéfiniment. Il y a donc lieu de ne pas confondre « ces instruments avec les boites à musique et les orgues de Bar- « barie auxquels on a exclusivement songé lors de la rédaction « de l'article 3 du protocole ».

E Numa Droz a sua volta dichiarò (l. c. p. 14 e 44): « On a « réservé la question au point de vue des orgues de Barbarie et « des boîtes à musique, mais que depuis lors par suite des progrés « de la mécanique, on a fabriqué des appareils qui réalisent de « véritables atteintes au droit d'auteur. Il s'agit d'interpréter « l'article 3 ainsi que l'a fait avec beaucoup de prudence la Cour « Suprême de Leipzig de telle manière que cet article *ne soit « pas étendu inconsidérément à tous les istruments reprodui- « sant des airs de musique* ».

Ora, se si pensa che Numa Droz aveva presieduto tutte le conferenze tenutesi a Berna per la conclusione del trattato di protezione delle opere letterarie ed artistiche, compresa la conferenza del 1885, dove l'art. 3 fu stabilito, si scorge quanto valore si debba al suo giudizio, come quello che svela sotto quale corrente intellettuale si sia formato il patto, e viene per così dire, a ripetere il pensiero degli Stati contraenti.

Nè si dica che l'esito della conferenza tenutasi a Parigi nel 1896 stia contro la interpretazione che si sostiene, giacchè se è vero che la proposta avanzata dalla Francia di aggiungere all'art. 3 un capoverso del seguente tenore: « Le bénéfice de cette dispo- « sition ne s'applique pas aux istruments qui ne peuvent produire « des airs par l'adjoction de bande ou cartons perforés ou autres « systèmes indépendants de l'instrument se vendant à part et cón- « stituant des éditions musicales d'une notation particuliére », non è stata accolta dalla maggioranza dei rappresentanti, non è men vero che con essa la delegazione francese ha inteso di *spiegare* la portata dall'art. 3 restringendola agli strumenti che portano in sè la loro notazione ed hanno una capacità di riproduzione limitata a certe arie; — che l'Italia aveva fatta piena adesione a tale proposta, mostrando quindi anch'essa di intendere la immunità

dell'art. 3 nel senso suddetto; e che la Commissione, più che rigettare le idee proponenti, si limitò a constatare la divergenza delle vedute e la possibilità di giungere ad un accordo proficuo. Donde si ricava come la questione sia rimasta insoluta ed impregiudicata, con questo di più, che l'Italia ha mostrato ufficialmente di attribuire all'art. 3 del protocollo tale un significato da non potervisi far rientrare nessun istrumento portante in sè la sua notazione e quindi molto meno gli odierni grammofoni.

Di tal che ben a ragione potè dirsi fin dal principio che quell'art. 3 sul quale la Gramophone aveva fatto tanto assegnamento, era inapplicabile, oltrecchè per vizio di incostituzionalità, perchè la sua dizione ragionevolmente esaminata non poteva estendersi a queste nuovissime macchine musicali.

E allora la questione non può essere riguardata e decisa che alla stregua della vigente legge italiana 19 settembre 1882.

*** La Gramophone, partendo dal presupposto che questa sia una legge speciale, con impronta anzi di legge penale, pretenderebbe infliggervi il marchio di una applicazione restrittiva. Ma il desiderio non sarà certo dal Tribunale assecondato.

Se la tutela dei prodotti intellettuali sorse sotto forma di privilegi accordati agli stampatori, quando la stampa bambina aveva bisogno di essere incoraggiata e sostenuta; se ha stentato a farsi strada nelle legislazioni, ormai non vi è più alcuno che dubiti essere il diritto dell'autore di un'opera d'ingegno un diritto *naturale* che mette diritto nel sommo principio — la ricchezza ad ognuno secondo le sue opere. — E come diritto naturale, deve essere protetto secondo le sue finalità, senza altre costrizioni che quelle espressamente imposte dal legislatore per contemperare gli interessi degli autori cogli interessi della società, a cui non si possono, senza creare ostacoli al civile progresso, negare le cognizioni e i diletti delle opere d'arte.

Orbene, a lume di questo criterio interpretativo, esaminando la legge nostra di leggeri si scorge come, sia per la lettera che per lo spirito, si presta alla protezione degli autori e degli editori milanesi contro le usurpazioni consumate dalle Ditte convenute.

Si è già messo in rilievo la diversità della formula tra la legge italiana e quella francese del 1793, dove la parola *édition* ha potuto far nascere la questione se il modo di pubblicazione così indicato fosse tassativo od enunciativo e si è anche osservato come la giurisprudenza avesse finito per adottare la interpretazione più liberale, affermando che i cilindri delle scatole con musica e degli istrumenti meccanici *réalisent une véritable no-*

tation de la composition musicale au moyen d'un procédé particulier qui figure et remplace les notes ordinaires.

Ora, siccome la legge patria parla di *stampa o altro simile modo di pubblicazione* (art. 2) e di riproduzione fatte «*con qualsiasi modo*» (art. 32), si ha già nel testo legislativo un potente argomento per comprendervi anche i dischi dei grammofoni, ai quali solo chi «non avesse alcuna notizia di ciò che sono, potrebbe negare la efficacia di un potente mezzo di pubblicazione» come disse la Corte d'Appello di Firenze nella sentenza 1 luglio 1905 (Diritti d'autore 1901, pag. 38).

Nè valga il dire che l'art. 32 deve essere inteso solo in relazione al contenuto dagli art. 1, 2, 3 per dedurne in certo qual modo che non si debba avervi riguardo, perchè se negli art. 1, 2, 3 sta la definizione del diritto e nell'art. 32 la sanzione penale per chi lo violi, se d'altra parte le misure repressive minacciate al contraffattore non possono eccedere i limiti del diritto a tutelare, ne segue che dunque *qualsiasi modo* di riproduzione sia riservato all'autore dell'opera e ricada, se fatto da terzi, sotto la disposizione punitiva.

Pubblicazione vuol dire quel procedimento mediante il quale la concezione spirituale dell'artista è rivelata, è portata a notizia degli altri.

Le impressioni eseguite sui dischi grammofonici sono certamente uno di quei *modi qualsiasi* onde il pensiero musicale vien messo a portata dell'universale, tanto che si vede la loro collezione essere accolta persino dalle biblioteche nazionali, come quella «di documenti da conservare alla storia» (autografo 22 aprile 1903 esibito dalla Gramophone). Dunque il testo della legge soccorre decisamente l'azione promossa dagli odierni attori.

Ma la soccorre anche lo spirito. Ciò che il legislatore ha voluto è questo, che l'autore fosse il padrone esclusivo di quella forma esterna in cui la creazione della sua mente si è fissata e per così dire materializzata; e che appunto per ciò gli fosse riservato il diritto di cavare dai suoi studi e dalle sue fatiche tutto quel vantaggio che economicamente gliene può derivare. Su questo punto la dottrina e la giurisprudenza sono concordi; come del resto è esplicita la relazione ministeriale che accompagna il primo testo del progetto di legge sulle opere d'ingegno e che opportunamente dal patrono di Sonzogno è stata richiamata. Ma se così è, come negare protezione ai compositori di musica di fronte all'invenzione ed allo spaccio dei dischi grammofonici?

La notazione della musica su quei dischi non differisce dalla

notazione stampata sulla carta che per il modo onde vien fatta, cioè con apparecchio formato su determinate leggi fisiche, anzichè col bulino dell'incisore, e per le modalità dell'uso; ma entrambi si identificano nel risultato finale, che è quello di rendere di pubblica ragione l'dea melodica dell'autore.

Proibito il fine, deve essere proibito il mezzo, qualunque esso sia, ordinario o straordinario, nuovo od antico.

E qui si affaccia la questione della inintelligibilità dei segni registrati sui dischi.

Si ammetta pure che occhio umano non possa, allo stato attuale delle scienze, leggere nei solchi del disco, il suono che li ha scolpiti; ma forse che per questo non è vero che i dischi portano esattamente *riprodotta con segni o mezzi puramente artificiali*, — come dice la relazione ministeriale sopra citata, — quella forma estrinseca nella quale l'autore ha investito il concetto della sua mente? Forsechè la percezione di questo concetto non arriva ugualmente ai sensi del pubblico, sia pure col mezzo di un intermediario, cioè dell'istrumento grammofono che si incarica di spiegare il significato? Forsechè la musica non è arte che si dirige più al senso dell'udito che a quello della vista, essendo solo dei dotti il godimento intellettuale ricavato dalla semplice lettura dei segni dell'ortografia musicale? Se un editore bizzarro pensasse di stampare un'opera riservata con caratteri così fissi e minuti da non poter essere decifrati senza il sussidio di una lente; oppure con caratteri convenzionali da non poter essere compresi senza la consultazione di un cifrario, e lente e cifrario, o vendesse colla edizione o appartenessero al comune commercio, forsechè si potrà ritenere legittimo un tale operato, ed all'autore, fondato dei suoi diritti di proprietà letteraria, rispondere: che siccome il libro non si può leggere da sè, la pubblicazione non esiste?

Si invoca ancora il parere dello Scialoja, che, paragonando il suonatore di pianoforte al manovratore della manovella di un organo di Barberia, trova essere la differenza del meccanismo dei due strumenti un fatto semplicemente industriale, non capace di mutare la ragione del decidere nei due casi. Ma qui si è in presenza di un strumento specialissimo, qual'è il grammofono, e di dischi che sono cosa ben diversa dai cilindri irti di punte d'acciaio che formano parte integrante dell'organo. Il disco ha una esistenza sua propria indipendente dal grammofono, sebbene debba esservi applicato per dare l'impressione auditiva che contiene in potenza. Si può dire invece che il disco disimpegna una funzione eguale a quella della carta musicale. Chi adopera il grammofono sostituisce un

disco all'altro per avere l'esecuzione dei vari pezzi di musica, come chi siede al pianoforte svolge dinanzi a sè i fogli delle edizioni stampate per conseguire la medesima esecuzione; ma il pianoforte non porta con sè l'annotazione musicale, che invece esiste sui dischi e fa sì che si debbano eguagliare per gli effetti della legge, alle edizioni composte nei modi ordinari.

Si è anche parlato di riproduzione *meccanica;* ma a parte osservare che la riproduzione sui dischi si ottiene col concorso diretto dell'opera umana, la nostra legge non disgiunge le riproduzioni meccaniche dalle altre riferendosi a *qualsiasi modo* di riproduzione. E le distinzioni non fatte dal legislatore l'interprete non può arbitrarsi d'introdurle.

Si è poi accennato al concetto di una *riproduzione sonora lecita,* dicendosi che come l'acquirente di uno spartito di musica può in casa propria farne l'uso che crede, avendo già l'autore percepito i compensi guarentitigli dalla legge, così può servirsene « per trasfonderne le note in un solo istrumento con procedimento di trasformazione che sta a sè ». Ma neppure questo paragone regge. Ciascuno è ben libero, lo dice la relazione ministeriale suddetta, di « acquistare e di applicare come meglio gli aggrada le idee e i concetti che sono la parte esenziale dell'opera e di goderne il diletto che i sensi e lo spirito possono ritrarne »; ma nessuno però è libero di riprodurli « in forma estrinseca visibile e auditiva », nè con un procedimento di trasformazione che stia a sè, nè *in qualsiasi altro modo.* Non è lecito trascrivere la musica dallo spartito acquistato in altri fogli per farne un oggetto di speculazione, e per la identica ragione non è permesso trasportare le note sulle pareti dei dischi per venderli in sostituzione della stampa.

Nè guari accettevole si presenta quella distinzione tra *musica vocale* e *musica istrumentale* che piacque di istituire alla Corte d' Appello di Parigi nella sentenza del 1 febbraio 1905 per decidere che agli istrumenti meccanici sia lecito di riprodurre la sola melodia, non la parola cantata. Codesta distinzione, che già la Corte d'Appello di Bruxelles (29 dicembre 1905) ha dichiarato arbitraria ed erronea, se può rappresentare uno espediente non soddisfa nè le esigenze della logica, nè quelle della realtà.

Le parole sono il soggetto da cui il musicista spesse volte attinge le sue ispirazioni, sono la trama su cui lavora e vengono a formare con la musica un tutto indivisibile, con prevalenza anzi dell'elemento melodico (arg. art. 6 della legge); cosicchè non è possibile sottoporre a diverso trattamento giuridico le arie musicali pure da quelle accompagnate dal canto.

⁂ Quindi, in sostanza, ciò che si domanda colla presente causa è di sapere se il legislatore italiano abbia rivolto le sue sollecitudini, piuttosto a facilitare l'arricchimento di qualche industriale abilmente sfruttante i prodotti nell'ingegno altrui, od a proteggere, coi diritti dei compositori, la produzione musicale, incoraggiando quell'arte che tanto concorre al perfezionamento intellettuale, morale ed estetico. Si vuol sapere se in Italia, dove i moti del genio hanno creato tanta gloria di arte, e dove è un tesoro di tradizione musicale da custodire, possa accadere che alla vista delle leggi tutto questo patrimonio sia allo sbaraglio di qualunque pirateria, purchè presentata, o nascosta, sotto forme nuove e seducenti.

E sta male sulla bocca delle convenute il lamento « che una esecuzione teatrale, non un modesto insegnamento musicale può svolgersi senza versare ai *Cesari dell'arte il tributo* », perchè provoca troppo facilmente la risposta che, quando il capitalismo si impadronisce delle opere dell'ingegno trasformandole in generose sorgenti di lucro, più che giusto è morale vedere i *Cesari del commercio* inchinarsi e riconoscere con adeguati compensi gli autori primi delle loro fortune.

Ora, posta la questione in questi termini, in cui praticamente si concreta, il magistrato non può che dichiarare agli autori, che la legge italiana è ben tale da colpire anche le riproduzioni grammofoniche.

E, se le colpisce, di quali fatti sono rese contabili le Ditte convenute?

Di quattro distinte violazioni:

a) riproduzione abusiva;

b) spaccio proibito;

c) concorso sciente nelle esecuzioni avvenute in pubblico;

d) riduzioni di pezzi d'opera per piccola orchestra.

La riproduzione abusiva risulta dalle considerazioni svolte sin qui, messe in relazione col fatto non controverso che la Gramophone ha improntato sui suoi dischi le opere degli editori Ricordi e Sonzogno su cui è vivo tuttora il diritto di autore o nella rigorosa forma del dominio assoluto, o nella più mite della compartecipazione agli utili nella misura del 5 0|0 sul prezzo (secondo il paragrafo dell'art. 9 e art. 30 della legge 19 settembre 1882).

Lo spaccio abusivo è anch'esso un fatto pacifico, ma in ordine al quale la The Inventions ha creduto di opporre qualche particolare difesa: Ha rilevato che avendo gli editori e gli autori

lungamente taciuto, la loro tolleranza doveva essere considerata come implicito consenso alla vendita dei dischi. In una parola. l'*eccezione della buona fede*. Ma il Tribunale, senza indugiarsi sulle varie dottrine manifestatesi su questo punto, o per negare senz'altro al contraffattore la invocazione della buona fede sul rifiesso che « ne reconnaître la contrefaçon que lorsqu'il y aura « intention de contrefaire ce ne serait rien moins qu'anéantir les « droits des auteurs » (Renouard, *Droits d'auteur*, 2, pag. 14), o per farne il presidio di qualunque violazione, crede di doversi accostare all'opinione più accetta, secondo cui occorre distinguere la sede e gli effetti penali dal giudizio e dagli scopi civili.

Il delitto di contraffazione presuppone la mala fede, quindi l'agente ha diritto di purgarsi di quella presunzione contraria che gli sovrasta; ma, in materia civile, siccome da un lato, l'autore non può essere privato impunemente della sua proprietà, e dall'altro, la possibilità del danno sussiste ancorchè sia stato inferto *ad eo qui nocere noluit*, così l'autore del fatto illecito non può sfuggire all'obbligo del risarcimento adducendo di non avere saputo, di non aver preveduto, di aver creduto, ecc. In ogni caso, non potendo la tolleranza creare diritti, male si apporrebbe la Inventions chiamandola a fondamento della sua buona fede, tanto più che chi imprende un commercio ha il dovere di informarsi con diligenza se le leggi gliene consentano, ed entro quali limiti, l'esercizio, e che il fatto della vendita dei dischi fu continuato impudentemente anche dopo le proteste degli editori levatesi clamorose da ogni parte. Quindi è giocoforza che la Inventions corra anch'essa, e col vincolo della solidarietà (art. 1156 cod. civ.) le sorti della Gramophone.

Ma vi è ancora una terza infrazione dei diritti d'autore spettanti a Ricordi e Sonzogno, e consiste nella complicità prestata all'esecuzione in pubblico. La Inventions, senza negare il fatto notorio di queste esecuzioni, ha tentato difendersi dicendo che essa non era tenuta a conoscere quale uso si sarebbe fatto dei dischi, che non poteva saperlo, nè impedirlo. Ma queste scuse, che tornerebbero a mettere in scena l'argomento della buona fede, non la salvano dai giusti rimproveri degli editori. Quando si annunziano al pubblico i dischi come capaci di dare esecuzioni in teatri, caffè ed altri pubblici ritrovi, non solo si sa, ma si vuole allettare a tali esecuzioni per formarvi sopra una larga sorgente di lucro commerciale. E quando poi si scrivono delle lettere, come quella del 27 settembre 1905 in atti, ad esercenti di caffè per tranquillizzarli sulla liceità delle pubbliche esecuzioni musicali, non si può scendere in giudizio ad agitare la difesa dell'ignoranza.

La Gramophone e la sua intermediaria The Inventions hanno insieme concorso, con la vendita dei dischi a persone che notoriamente li acquistavano e se ne servivano per spettacoli in pubblico, a far commettere anche questa violazione del diritto d'autore, ed è giusto che ne rispondano insieme verso i danneggiati, non credendo il Tribunale di dover spendere parola alcuna per dimostrare che senza l'autorizzazione dell'autore, o dell'avente diritto, nessun pezzo musicale può essere fatto oggetto di pubblico trattenimento dopo la esplicita confessione al riguardo resa dalla stessa Gramophone (pag. 33 della conclusionale) e dopo che anche riguardo agli antichi organi e scatole musicali la dottrina si è manifestata unanime nel ritenere vietate esecuzioni in locale pubblico (Rosmini *Legislazione e giurisprudenza sui diritti d'autore*, N. 19; Esperson, *Dei diritti d'autore sulle opere dell'ingegno nei rapporti internazionali*, N. 74; Pouillet, *Propriété littéraire*, N. 746; Darraz, *Droit des auteurs et des artistes dans les rapports internationaux*, N. 379, pag. 464).

E resta a dire una parola dell'ultima forma sotto cui fu manomesso il diritto appartenente agli autori, e precisamente a Ricordi, cioè la riduzione per piccola orchestra di opere del secondo periodo.

La Gramophone ha creduto sufficiente difesa dire che le variazioni di materia e di procedimento sono dalla legge previste solo pei quadri, pei disegni, per le statue e non anche per i lavori musicali. Ma la confutazione di questo obbietto si trova nella semplice lettura degli art. 3 e 34 della legge con cui si assimila alle riproduzioni riservate all'autore la riduzione di un'opera per diversi istrumenti e gli adattamenti di opere musicali o di una parte di esse e si punisce come abusiva la esecuzione comunque fatta con aggiunte, riduzioni o varianti.

Nella specie non è contrastato il fatto nella sua oggettività; è certo e notorio che le riduzioni per piccola orchestra venivano raffazzonate per servire ad esecuzioni anche pubbliche col mezzo dei dischi; e siccome non si sostiene che in questo lavoro di riduzione siasi soltanto adoperato il *motivo* come occasione o tema di una nuova composizione musicale, così della illeceità dell'operato della Gramophone a questo riguardo non è possibile dubitare.

Accertate per tal modo tutte le violazioni imputate alle convenute, e venendo alle conseguenze giuridiche, il Tribunale trova di concretizzarle nella inibitoria di commettere altri fatti di contraffazione sotto minaccia dei danni e delle sanzioni penali, e nella condanna generica al risarcimento dei danni, escluse le domande

di distruzione, confisca e sequestro di dischi e di pagamento di provvisionali.

Quanto alla prima di queste domande, che vorrebbe essere appoggiata all'art. 36 della legge, vien subito fatto notare, in primo luogo, che qui la contraffazione non è stata accertata nei sensi penali, onde parrebbe non obbligatoria una sanzione che per la sua collocazione nel testo della legge e per l'indole sua mira a disperdere, o comunque colpire il prodotto o il mezzo di un reato; in secondo luogo, che a comporre l'oggetto contraffatto non entra soltanto la materia usurpata, ma eziandio concorre l'artista di musica o di canto con prestazioni che conferiscono sempre notevolmente al valore del disco, e in non radi casi a tal segno che la considerazione dell'esecutore diventa senz'altro assorbente.

Per cui, essendovi di mezzo una proprietà, non separabile da quella contraffatta, che proviene da legittimo acquisto e che potrebbe essere usufruita liberamente in privato dall'acquirente medesimo, non pare si debba procedere alle gravi misure che la legge stessa si mostra riluttante ad adottare. Quanto meno vi sarebbe di mezzo un prodotto artistico di tale importanza da non dover essere distrutto, per analogia a quanto dispone l'art. 39 nel caso in cui i mezzi della contraffazione costituiscono opere d'arte di molto pregio.

E parimenti non è accoglibile la domanda delle partiture ridotte, perchè ad impedire che ne sia fatto uso abusivo può bastare la inibizione dello spaccio dei dischi, mentre non può interessare agli editori che rimangono giacenti, come materia utilizzabile, presso le convenute. — Ciò dicasi per le opere appartenenti al primo periodo, perchè quanto a quelle del secondo periodo è chiaro che l'art. 39 a negare sia la distruzione che il sequestro, eccetto che siavi necessità — nel caso concreto neppure affacciata — di assicurare il parlamento del premio. E siccome l'aggiudicazione ed il sequestro non sono che surrogati della distruzione, così, esclusa questa, anche di quelli non è dato discorrere.

Quanto alla provvisionale domandata in L. 40.000 da Ricordi e 20.000 da Sonzogno, il Collegio nota che se in massima non saprebbe negarsi la evenienza del danno, pur tuttavia non si hanno elementi positivi per apprezzarne la entità neppure in via provvisoria occorrendo anche per questo provvedimento la certezza che, almeno entro determinati limiti, il pregiudizio sia avvenuto. Di più mirandosi con questo mezzo discrezionale ad impedire che il ritardo possa ridurre il danneggiato in gravi strettezze, o

mettere in pericolo la futura solvibilità del debitore — circostanze entrambe che qui neppure vengono prospettate in via di ipotesi, — si hanno ulteriori ragioni per differire tutta l'aggiudicazione dell'indennizzo alla più acconcia sede della liquidazione. Ciò che si è detto vale poi anche per dimostrare come una declatoria generica di danno debba essere pronunziata, malgrado i tentativi inutilmente fatti dalle convenute per dare colore di inocuità al loro operato.

Quest'operato ha costituito, come si è visto, lesione del diritto di proprietà musicale sotto molteplici forme, e siffatta lesione, portando con sè l'impronta del fatto illecito induce senz'altro la obbligazione del risarcimento. Vedere poi se i danni che ne sono derivati ascendono alla grave entità lamentata dagli attori per legittima concorrenza, per diminuita vendita delle edizioni di musica, per abusive esecuzioni in pubblico, per arbitrarie riduzioni istrumentali, è materia che non rientra nell'orbita di una semplice affermazione di responsabilità, attenendo alla determinazione del *quantum*, per cui gli attori vogliono essere rimessi in separato giudizio.

Non possiamo lasciar passare questa sentenza senza commenti: se ne è lodevole e retto il dispositivo, non ci sembra altrettanto encomiabile ed esatta, almeno in certi punti, la motivazione di diritto.

Ed innanzi tutto, la predetta sentenza ci parla della incostituzionalità della Convenzione di Berna nei rapporti di diritto privato interno, siccome quella che, contenendo disposizioni (e più specialmente quelli per gli strumenti meccanici) contrarie ad una legge dello Stato, doveva essere approvata dalle Camere. Non vogliamo invadere il campo del diritto internazionale nè quello del diritto costituzionale, ma, pur inchinandoci all'autorità dei trattatisti dalla sentenza evocati, crediamo che il tribunale li abbia citati fuori di proposito, ed abbia dedotto dalle loro parole delle conclusioni paradossali. Insomma il Tribunale viene a dire: la Convenzione di Berna, sebbene non importi variazioni di territorio dello Stato od un onere alle finanze, doveva avere l'assentimento delle Camere perchè deroga alla legge nazionale. Siamo noi pure d'avviso che non i soli Trattati di cui nella ultima parte dell'art. 5 dello Statuto debbono avere l'assenso delle Camere, non siamo però d'avviso che la Convenzione di Berna sia uno di quelli: nè basta a farla entrare in quella categoria la ragione addotta dal Tribunale. Di tutti i Trattati sino ad oggi conchiusi dal-

l'Italia colle altre Potenze per la protezione reciproca delle opere dell'ingegno, *non uno* passò per le Camere, eppure sono, o furono riconosciuti tutti efficaci ed al bisogno applicati dalle Autorità Giudiziarie. Non solo, ma ogni Trattato tendente a coordinare le leggi di due Paesi implica sempre una transazione fra l'uno e l'altro, non potendosi dall'uno ottenere la cosa desiderata senza cedere in compenso qualche cosa del proprio: questa cessione di un quid e quest'altro quid che si acquista costituiscono da una parte una restrizione e dall'altra un vantaggio sul diritto prima esistente. Dunque tutti i trattati, apportando parziali modificazioni alle leggi interne, dovrebbero essere sottoposti all'approvazione delle Camere, sotto pena di essere dichiarati incostituzionali. — Anticostituzionale la Convenzione di Berna? Ma allora, gli autori stranieri che, fidenti sulla tutela internazionale così difficilmente ottenuta, invocassero dai Tribunali Italiani la protezione dei propri diritti in base ad essa, non troverebbero un magistrato disposto a venir loro in aiuto! La cosa è addirittura stupefacente! Ma è egli possibile, domandiamo noi, che il potere esecutivo abbia osato commettere tante e tali illegalità, le quali di fronte alle altre Nazioni contraenti si tradurrebbero in altrettanti atti di mala fede?

Crediamo che il Tribunale avrebbe fatto assai meglio ad attenersi all'opinione del Rosmini, forse unico competente in questa materia, e a leggere quant'esso scrive a pagina 100 della sua *Legislazione e Giurisprudenza sui diritti d'autore:* quanto meno poteva il Tribunale sorvolare sulla questione scabrosa, tanto più che gli era consentito giungere alla stessa declaratoria di diritto, perchè l'art. 3 del Protocollo di chiusura, come abbiamo visto, si riferisce ai soli strumenti esistenti a quell'epoca e non a quelli scoperti in seguito.

Neppure vogliamo lasciar passare senza osservazioni (sebbene non riguardi direttamente il nostro studio) quel punto della sentenza ove si dice « oramai non vi è più alcuno che dubiti essere il diritto dell'autore di un'opera d'ingegno *un diritto naturale* ». Non abbiamo l'ardire di addentrarci in profonde ricerche filosofiche per scoprire in qual parte recondita del *ius naturale quod natura omnia animalia docuit* stia il diritto d'autore: confessiamo che fra i non pochi scrittori consultati non ne abbiamo trovato uno solo che sia dell'avviso del Tribunale di Milano: ci hanno poi insegnato nella scuola che il diritto naturale è universale ed eterno; ma, francamente, non troviamo questi caratteri nel diritto d'autore, del quale da taluno negasi persin l'esistenza e che da altri è considerato come un privilegio o un monopolio.

Nemmeno andiamo d'accordo col Tribunale ove lascia chiaramente supporre che il parere dello Scialoja, favorevole agli organetti (invocato dalla Gramophone), non si possa applicare ai dischi per grammofoni, perchè questo è uno strumento specialissimo e perchè il disco ha un'esistenza sua propria ed indipendente dallo strumento. Il parere dello Scialoja non stava *allora* (e l'abbiamo dimostrato) perchè la nostra legge vietava ogni e qualsiasi riproduzione; non starebbe neppure *adesso*, perchè farebbe dire alle nostre leggi cose che non dicono: solo per effetto della Convenzione di Berna fu apportata la deroga rifiettente gli organetti e le scatole di musica; non era quindi neppure il caso di accennare ad un parere che non è basato su nessun principio di diritto e non è altro se non un anacronismo.

Un ultimo addebito: ed è per quel punto in cui la sentenza fa carico alla Gramophone di aver manomesso il diritto spettante agli autori colla riduzione per piccola orchestra di opere del secondo periodo. Lasciamo stare il secondo periodo, chè quello che stiamo per dire si può applicare all'opere dell'uno o dell'altro di essi. Quand'è che la riduzione per piccola orchestra o qualunque riduzione contravverrà alla legge? Indubbiamente quando essa sia portata a conoscenza del pubblico o posta in commercio come *riduzione* dell'opera principale, ossia quando la riproduzione conservi, nella sua diffusione per il pubblico, il carattere di riduzione. Le copie ottenute dal Gramophone sui suoi dischi portano forse impresse le parti della riduzione, ne sono una edizione? Al certo che no, poichè, dato pure che si potessero decifrare i segni incisi dalla punta del diaframma, nessuno potrà ricavarne le parti della piccola orchestra, ma bensì una sola parte, sebben l'effetto auditivo dato dal Grammofono sia di più parti. Insomma la notazione impressa sul disco è sempre unica. Eppoi, la riduzione come tale non essendo uscita dall'ambiente privato, non poteva esser condannata: essa non fu che il fatto privato, interno e lecito — mezzo (se si vuole) per compiere un fatto illecito — che non formò affatto l'oggetto della speculazione dei contraffattori, i quali, se si aspettavano un lucro dal disco, non se lo aspettavano certo dalla riduzione per piccola orchestra come tale.

18. — L'ultima sentenza che riproduciamo è di data recentissima: essa fu pronunziata il 14 dicembre 1906 dal Pretore Urbano di Roma, ed è del tenore seguente:

Sentenza

contro Maggi Teodomira imputata del reato di cui all'articolo 34

testo unico delle leggi sui diritti di autore per avere in Roma fatto eseguire pubblicamante mediante fonografo parte dell'opera « Rigoletto » combinata coll'azione cinematografica, senza il permesso degli aventi diritto.

Ritenuto che con verbale dell'agente di P. S. Tabanelli Aristide del Commissariato di Prati veniva denunciata a questa Pretura Maggi Elvira o Teodomira come colpevole di avere fatto eseguire e rappresentare nel teatro Umberto I.° mediante fonografo e con analoga azione cinematografica, una parte dell'opera verdiana « Rigoletto », e precisamente la nota romanza « bella figlia dell'amore » senza aver prima ottenuto il consenso degli aventi diritti su detta opera musicale. Che la Maggi ha dichiarato di avere ignorato che vi fosse bisogno dell'accennato consenso « Io non ho mai saputo (essa ha detto) che per l'uso dei fonografi si dovessero pagare diritti di autore ».

Che all'udienza si è costituita parte civile, con la rappresentanza del suo procuratore, l'avv. Umberto Campanari e con l'assistenza dell'avv. Alessandro Secreti la Ditta Ricordi e C., la quale ha dimostrato di essere cessionaria dei diritti di autore sulle opere di Giuseppe Verdi, ed ha concluso perchè sia affermata la responsabilità della Maggi nella imputazione come sopra contestatale.

Che la difesa della imputata ha opposto non essere l'art. 34 della legge 17 settembre 1882 applicabile alla fattispecie, in quanto detto articolo riguarderebbe soltanto, al dire del difensore, la esecuzione o la rappresentazione di opere drammatiche e musicali, fatte direttamente da artisti, mentre nel caso attuale si tratta di riproduzione a mezzo di agenti meccanici per i quali dovrebbe trovare invece applicazione il principio che venne accolto nell'art. 3 del protocollo di chiusura della nota Convenzione di Berna concernente la fabbricazione e la vendita degli organi di Barberia, il quale articolo è così concepito: « Il est entendu « que la fabrication et la vente des istruments servant à ripro- « duire mécaniquement des airs de musique empruntées au do- « main privé ne sont pas considerées comme costituant le fait « de contrefaçon musicale ». E che ad ogni modo dovrebbe ritenersi la Maggi agito in piena e perfetta buona fede sì da non potere essere incorsa in alcuna responsabilità penale.

Osserva in diritto che l'art. 2 della citata legge del 1882 tutt'ora vigente dichiara doversi assimilare alla pubblicazione riservata all'autore la rappresentazione e l'esecuzione di un'opera adatta a pubblico spettacolo, di un'azione coreografica e di qualunque composizione musicale, tanto se inedita quanto se pubblicata,

e l'art. 34 punisce con multa estensibile fino a L. 500 la rappresentazione o esecuzione abusiva sia totale sia parziale, sia comunque fatta con aggiunte, riduzioni o varianti.

Che di fronte ad una così precisa e recisa espressione della volontà legislativa è vano ogni tentativo di limitazione della portata del precetto penale ivi contenuto, dovendo il divieto di abusiva esecuzione o rappresentazione trovare applicazione, semprechè risulti che i mezzi all'uopo impiegati riescano a realizzare quella stessa finalità illecita che il legislatore intese di impedire, e cioè la lesione di questo speciale diritto di proprietà individuale spettante all'autore di un'opera d'arte, od ai suoi aventi causa; e però, anche quando i mezzi stessi siano dovuti ad invenzioni meccaniche che al momento in cui la legge venne approvata non si potevano prevedere, ma per le quali ora deve riconoscersi alla legge stessa una sfera di applicazione logicamente più larga di quella che prima sembrava esserle assegnata. Ed invero il legislatore ha avuto riguardo al fatto nei suoi risultati antigiuridici, non già alle modalità con cui tali risultati si sarebbero potuti raggiungere; ha voluto cioè impedire che indebitamente possa essere portata a cognizione del pubblico un'opera d'arte, e quindi se non può seriamente contestarsi che il fonografo riesca a riprodurre fedelmente in tutto od in parte il contenuto di un opera musicale, ne deriva come logica conseguenza che se questa riproduzione è fatta pubblicamente e a fine di lucro, per di più è combinata con una azione cinematografica la quale tenda ad integrare la illusione di uno spettacolo teatrale, senza che l'impresario dello spettacolo stesso abbia acquistato il diritto da chi di ragione di poter far tutto ciò, si è precisamente di fronte, per quanto riguarda l'elemento materiale, al reato previsto e punito dall'art. 34 della ripetuta legge. — Che del pari irrilevante, per quanto ingegnosamente prospettato ed abilmente svolto è il richiamo fatto dalla difesa dell'imputata all'articolo 3 del protocollo di chiusura della Convenzione di Berna, giacchè, a prescindere che è per lo meno assai dubbia la tesi di voler equiparare gli organi di Barberia e le *boîtes à musique* ai moderni fonografi e grammofoni, ed a prescindere altresì dal rilievo che detta Convenzione ebbe a riguardare unicamente la fabbricazione e la vendita degli organi suaccennati, ciò che non implica che debba per la Convenzione stessa ritenersi consentita, se fatta con gli stessi istrumenti, anche la *esecuzione in pubblico delle opere musicali altrui*, è indubitato che la Convenzione di Berna essendo un trattato approvato con semplice decreto reale, non può avere

avuto l'effetto di abrogare una legge dello Stato italiano. Osserva in merito alla specifica responsabilità della Maggi che la novità di questa industria — la riproduzione in pubblico di opere altrui mediante fonografo — il fatto che notoriamente e senza opposizione da parte degli aventi diritto l'industria medesima si è venuta esercitando per qualche tempo nei vari punti della città, il contegno infine della imputata e le sue dichiarazioni lasciano effettivamente dubitare che ella abbia agito con la coscienza di commettere un fatto contrario alla legge e di violare un bene giuridico altrui, mentre questo elemento subbiettivo è indispensabile e dovrebbe risultare chiaramente accertato, nè si ammette, come deve ammettersi, che il reato previsto dall'art. 34 della citata legge sui diritti d'autore costituisce delitto e non già semplice contravvenzione, in quanto le disposizioni in esso articolo contenute sono direttamente poste a tutela di bene giuridico di pertinenza dei singoli interessati.

Che ciò posto la eccepita buona fede della giudicabile non si appunta al concetto di ignoranza della legge penale, concetto giuridicamente irrilevante, bensì a quello di un errore di fatto (la scusabile falsa opinione che non potesse sorgere conflitto di interessi con alcuno per effetto della esecuzione mediante fonografo di una romanza del *Rigoletto*) o, se vuolsi, al concetto di un errore di diritto di ordine civilistico, (la falsa opinione parimenti scusabile che la energia del diritto di proprietà di un'opera musicale non potesse estendersi fino al punto di impedire ai terzi di poterla liberamente e pubblicamente riprodurre a mezzo di fonografo). — Si tratterebbe insomma di un caso analogo ai classici esempi di irresponsabilità dell'usufruttuario il quale credendo spettargli il parto dell'*ancilla* se ne appropriava indebitamente o della figlia che alla morte del genitore occupava la sostanza da lui ragionevolmente allegando di avere ignorata la legge civile che deferiva le successione agli agnati più remoti.

Che peraltro l'accennata buona fede da parte della Maggi non é perfettamente stabilita sì da poter condurre ad una dichiarazione di non luogo per mancanza di uno degli estremi del reato: è il caso piuttosto di dire che non è nè pienamente provata nè del tutto esclusa la malafede della ripetuta giudicabile. Che conseguentemente si ravvisa giusto pronunciare una sentenza di assoluzione per non provata reità. Per questi motivi, ecc.

Anche a questa sentenza muoviamo il rimprovero di dichiarare l'incostituzionalità della Convenzione di Berna: non ci vogliamo

ripetere, tanto più che il Pretore non conforta la sua asserzione con alcun motivo o con alcuna citazione di autori competenti: egli era già sulla buona strada quando asseriva che l'art. 3 del Protocollo di chiusura non poteva invocarsi perchè non si riferiva ai modernissimi strumenti; gli sarà probabilmente capitata sotto occhio la sentenza del Tribunale di Milano, e sentì, purtroppo, il bisogno irresistibile di dire, almeno secondo noi, una cosa assurda! Circa alle altre parti la sentenza merita ogni lode.

19. — Per chiudere questa breve trattazione, vogliamo ancora dare un riassunto delle principali sentenze pronunziate in materia da varie Autorità Giudiziarie estere ed italiane.

Oltre alla sentenza della Cassazione Francese già citata in nota a pag. 10, ricordiamo al lettore tre sentenze emesse sulla stessa questione in tre gradi di giurisdizione dalla Magistratura tedesca, da cui si desume che deve considerarsi contraffazione la riproduzione di pezzi musicali a mezzo di dischi riproducenti le note, e fabbricati in maniera da poter essere applicati a quegli speciali organetti chiamati Erofoni.

Nel n. 12 (1889) del Bollettino della Società degli Autori, da cui abbiamo ricavato queste massime, si troverà un'ampia relazione delle questioni che han dato luogo alla riferita pronuncia: nel fascicolo poi di novembre e dicembre 1897 lo stesso periodico cita un'altra sentenza 8 giugno 1895 della Corte di Lipsia che sancisce un principio identico al surriferito: ricordiamo pure una sentenza della Corte di Berlino, riprodotto sul citato Bollettino (1905 pag. 150), relativa ai fonografi ed ai diritti del cantante, in cui si dice che anche le esecuzioni col canto sono protette, e che il cantante, il quale ha eseguito un pezzo in un fonografo, ha diritto di impedire che con mezzi meccanici altri riproduca e spacci quel medesimo fonogramma.

Il Tribunale Superiore dell'Impero Germanico, sezione penale, giudicò il 24 febbraio 1899 in causa Litolff contro Riessner, che l'art. 3 del Protocollo di chiusura della Convenzione di Berna è applicabile solo agli strumenti meccanici conosciuti all'epoca della stipulazione, quali le scatole di musica e gli organetti; e che tale articolo non comprende gli strumenti i quali non possono riprodurre i motivi che coll'aggiunta di striscie o cartoni indipendenti dallo strumento. (Boll. cit. 1901 pag. 3).

Dagli Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire (1901 pag. 84) apprendiamo che la Corte di Lione ha dichiarato il 14 novembre 1900 che il caffettiere il quale installa presso di

sè, nella sua sala pubblica a disposizione degli avventori, uno strumento musicale detto l'*Automatico*, è personalmente responsabile di esecuzione musicale abusiva anche se egli non ne è proprietario, e se lo strumento fu fatto agire da una delle persone componenti il pubblico, ed anche se egli non trae profitto del denaro versato per ciascuna audizione.

Un'altra sentenza assai più curiosa togliamo dalla *Pasicrisie Belge* 1900, III, 6, emanata il 2 ottobre 1899 dalla Justice de paix di Bruxelles: costituisce una lesione del diritto d'autore di un opera musicale lo stabilire, senza suo consenso, un locale dove, mediante pagamento, il pubblico partecipa, per via telefonica o per mezzo di grafofono o fonografo, all'audizione di quell'opera, e così all'esecuzione che ne vien data, col consenso dell'autore, in un altro locale ed avanti a un altro pubblico. Ed è così, anche se lo scopo di colui che organizza questa audizione telefonica o per mezzo di grafofono o fonografo, è unicamente quello di fare conoscere queste invenzioni, e non di ritrarre un beneficio dalla usurpazione del diritto dell'autore dell'opera.

La stessa *Pasicrisie Belge* (1904, IV, 45) riporta una Sentenza della Corte d'Appello di Parigi del 1 febbraio 1904 in causa Enoch contro Compagnia dei Grammofoni; la cui massima si può così riassumere: la riproduzione su dischi o cilindri dei fonografi o grammofoni messi poi in vendita, di opere letterarie, senza canto o con accompagnamento di musica è una violazione dei diritti d'autore.

In Italia poi troviamo, oltre quelli esposti nel testo, i seguenti giudicati: È illecita la esecuzione pubblica di lavori musicali fatta senza il permesso dell'autore a mezzo di strumento meccanico fonografico (Pretore di Chieri, 15 gennaio 1902 - Bollettino Società degli Autori 1902, pag. 57).

Dopo, una sentenza del Pretore Urbano di Torino 7 aprile 1903 sulle esecuzioni abusive a mezzo di organetti; preceduta da altra 11 aprile 1899 con cui condannò certi Peters, Hotto e Willemsen, proprietari ed esercenti giostre per pubblici divertimenti, alla multa di L. 100 caduno per avere in diversi giorni eseguito vari brani di opere e ballabili col mezzo di strumenti meccanici, senza il prescritto permesso. (Boll. cit. 1899 pag. 71).

Un' altra, interessantissima, del Pretore di Pavia 19 agosto 1903 (V. Boll. Soc. degli Aut. 1903 pag. 132), ma su cui facciamo molte riserve, proclama la responsabilità per l'esecuzione abusiva a carico del proprietario di un organetto in cui è contenuto un pezzo di musica di proprietà privata, il quale pro-

prietario abbia affittato l'organetto ad un girovago che eseguì tale pezzo senza permesso in una pubblica via: nè tale sua responsabilità, dice la sentenza, è eliminata dal fatto che esso proprietario abbia opposto nello organetto un congegno per impedire le esecuzioni di quel determinato pezzo, quando sia possibile di distogliere il congegno stesso.

La Corte d'Appello di Firenze infine (1 luglio 1905) ha sentenziato che, la legge italiana sui diritti d'autore indicando soltanto dimostrativamente e con norme generali i modi e i metodi di pubblicazione delle opere, i dischi o cilindri fonografici e l'esecuzione di musica fatta in pubblico a mezzo di essi rappresentano una *pubblicazione* a sensi di legge. (Boll. cit. 1906 pag. 36).

Identico principio vale, secondo noi, e come abbiamo dimostrato per la *riproduzione* a mezzo di dischi o cilindri.

Era già stampato il presente studio quando abbiamo trovato nel fascicolo di febbraio (pag. 182) della Rivista « Ars et Labor » della Casa G. Ricordi e C. di Milano il dispositivo di un'altra importantissima sentenza emanata il 1 febbraio di quest'anno dal Tribunale di Bologna in causa Ditta Ricordi contro Ditta Giov. Racca, la cui massima è così concepita: « costituisce violazione del diritto d'autore a termine della legge 19 sett. 1882 — ed in ispecie costituisce edizione abusiva — la riproduzione su cartoni musicali traforati, applicabili ai piani melodici della fabbrica Giov. Racca, delle composizioni musicali sulle quali vige ancora il diritto di proprietà riservata agli autori o suoi aventi causa ».

Ci vien riferito infine che la Corte d'Appello di Milano, con sua sentenza della metà corrente febbraio, ha confermata pienamente quella del Tribunale di Milano in causa Ricordi e Sonzogno contro The Gramophone da noi nel testo riprodotta.

Ci servirono in questo piccolo studio specialmente le seguenti opere:

Comm. Avv. E. Rosmini: Legislazione e Giurisprudeza sui diritti d'Autore, Hoepli - Milano.

Comm. Avv. P. Esperson: De' diritti d'Autore nei rapporti internazionali - Un. Tip. Edit. Torinese.

Pouillet: Propriété ind., artistique et litteraire. - Paris.

Bollettino della Società degli Autori - Milano.

On. Avv. L. Roux: Relazione in occasione della Conferenza di Parigi del 1896 - Roux e Frassati, Torino (gentilmente favoritaci dall'avv. Camerano, non essendo detta Relazione in commercio).

I Repertori Generali di Giurisprudenza dell'Unione Tip. Edit. Torinese.